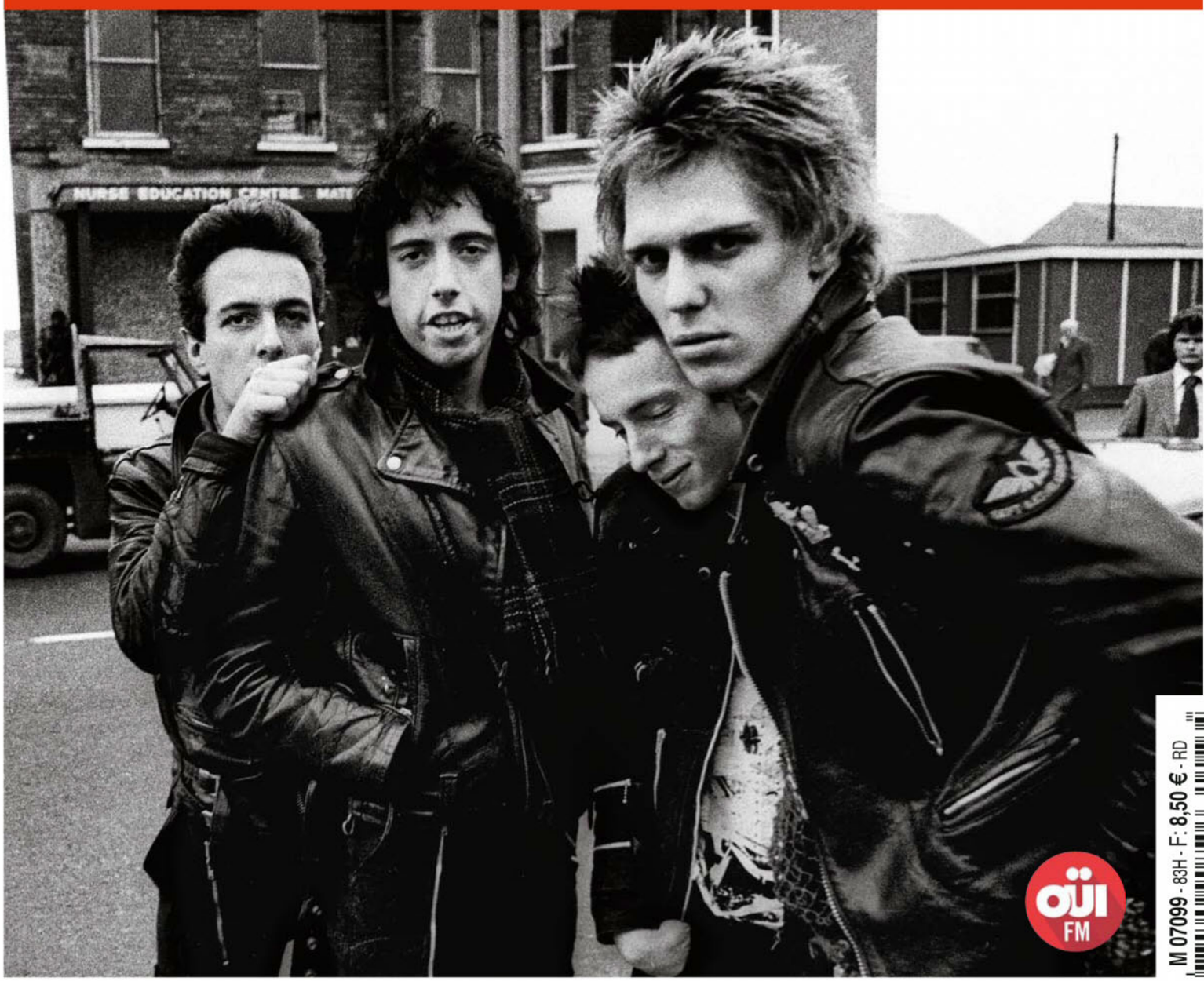
hors série

les inROCKS

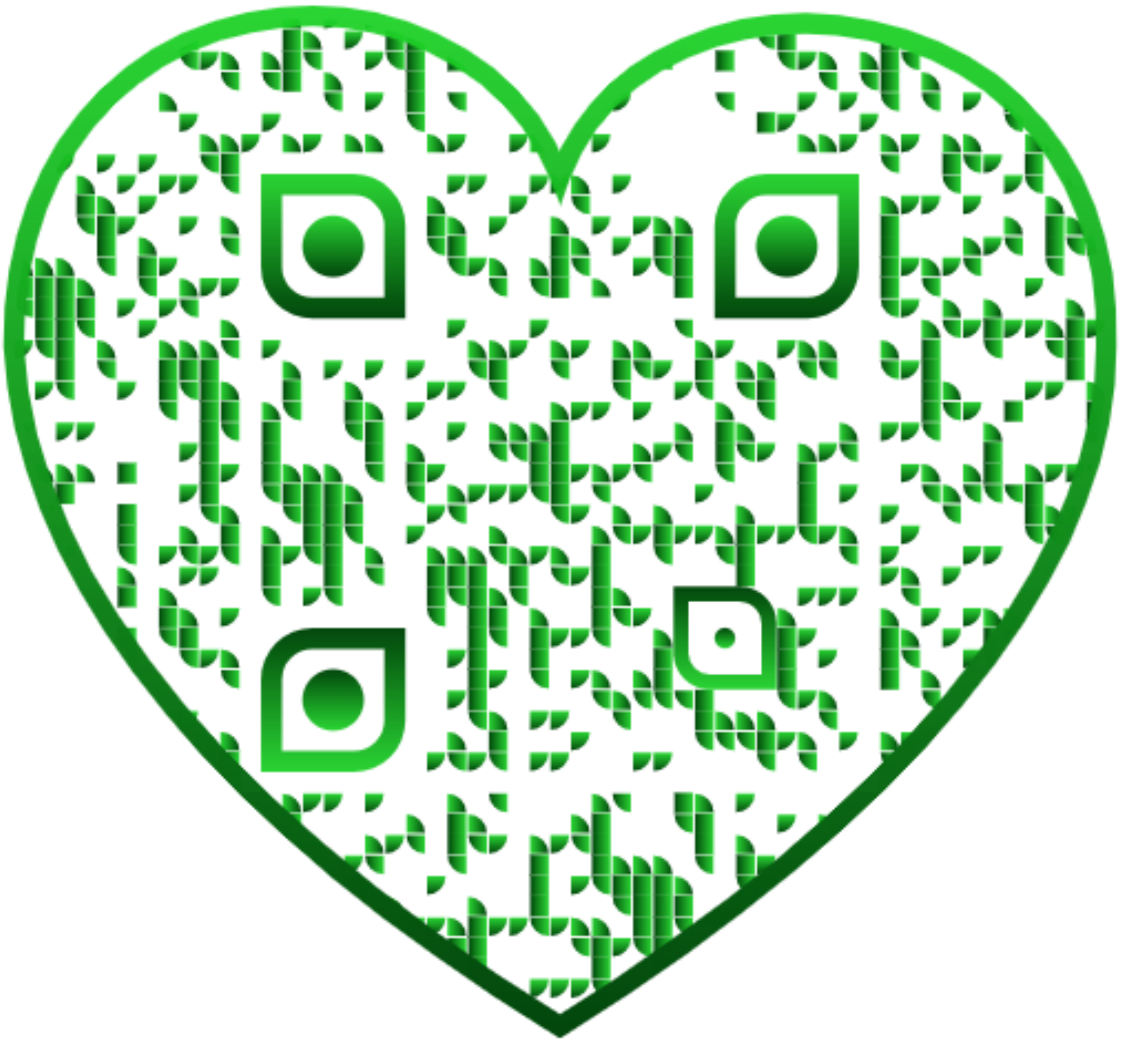
THE CLASH

40 ANS DE PUNK



ISSN 0298-3788. Allemagne 10 €, Belgique 9,50 €, Calédonie 1600 XPF, Cameroun 5700 CFA, Canada 15,50 CAD, DOM 10 €, Espagne 10 €, Grèce 10 €, Italie 10 €, Liban 19500 LBP, Luxembourg 9,50 €, Maroc 95 MAD, Maurice île 10,50 €, Polynésie française 1400 XPF, Portugal 10 €, Royaume-Uni 9 GBP, Sénégal 5700 CFA, Suisse 15,50 CHF

M 07099 - 83H - F: 8,50 € - RD



"It would be nice to turn on the **radio** and hear something that didn't make you feel like smashing up the kitchen and strangling the cat."*

Joe Strummer, The Clash

Grâce à OÜI FM, aucun chaton n'a été étranglé depuis 1987

OÜI FM

30 ANS de Rock

* "Ça serait bien d'allumer la radio et d'entendre quelque chose qui ne donne pas envie de détruire sa cuisine et d'étrangler le chat."

ÉDITO

Mars 1977, *White Riot,* premier single des Clash. Un titre brûlot qui claque à la face d'une Angleterre en crise et, bientôt, à la face du monde. Au-delà du *no future* des Sex Pistols, The Clash préfère l'engagement, la révolte, l'urgence, les chansons politiques, insurrectionnelles, explosives. Groupe au charisme radical, à l'intransigeance musicale et sociale sans faille, The Clash n'a publié que six albums en neuf ans. Mais durant cette courte carrière, Joe Strummer, Mick Jones, Paul Simonon, Topper Headon ont, grâce à leurs concerts de feu, leur audace artistique, leur conscience politique et leur intégrité, changé le cours de la musique. Ils ont ouvert le rock à tous les métissages musicaux, ont étendu le domaine de la lutte, et continuent d'inspirer des générations d'artistes. C'est l'histoire légendaire du plus grand groupe de rock de tous les temps que *Les Inrocks* vous invitent à (re)découvrir. **Anne-Claire Norot**

SOMMAIRE

04 Introduction

#1 DEATH OR GLORY, LA LÉGENDE
10 L'Angleterre des années 1970
14 La scène musicale britannique des mid-70's
16 La scène punk
18 Leur histoire avant les Clash
20 Story 1976-1978
26 Story 1979-1980
36 Story 1981-1982
38 Story 1983-1985
40 Les Clash en 15 titres incontournables

#2 ALL THE YOUNG PUNKS, THE CLASH PAR LES CLASH
44 Entretien avec Joe Strummer (1998-1999)
54 Entretien avec Mick Jones (1990)
62 Entretien avec Paul Simonon (2003)
68 The Clash live
71 The Clash sur scène dans le film *Rude Boy*

#3 CAREER OPPORTUNITIES, LA VIE APRÈS THE CLASH
74 Joe Strummer en solo
76 Joe Strummer au cinéma
78 Mick Jones en solo
80 Paul Simonon en solo
82 Topper Headon en solo
84 Des passeurs de musiques
86 Un groupe politique
88 Les Clash pris au piège du business
94 Les héritiers
98 Discographie/DVD

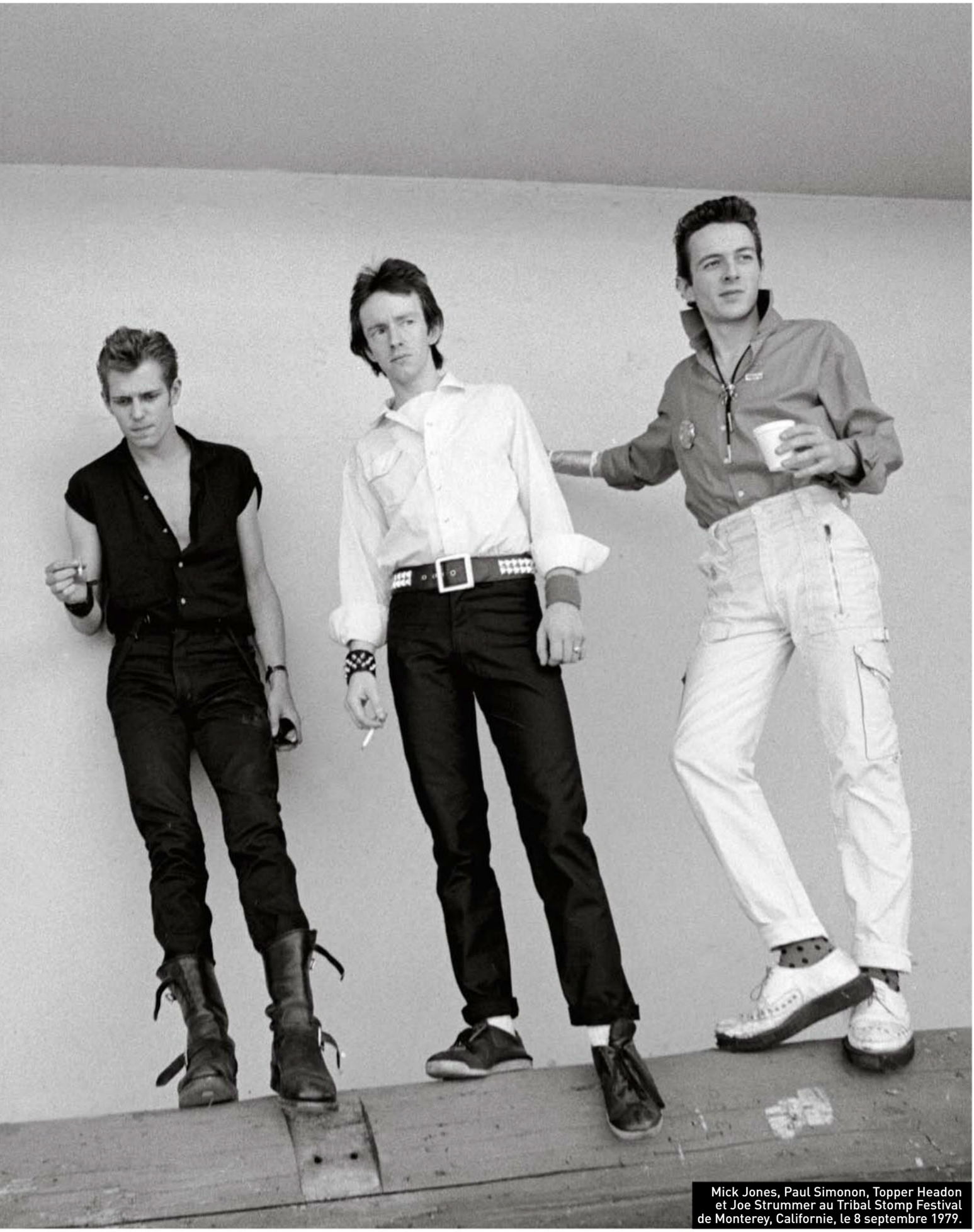
Joe Strummer, Topper Headon, Paul Simonon et Mick Jones en 1978.

© Sheila Rock/Rex Features/Dalle

Surgi du punk, The Clash a ouvert le rock à tous les métissages musicaux, à tous les combats, à toutes les énergies. Un modèle d'intégrité toujours actuel. Au cœur de cette équipe magique, Joe Strummer, disparu fin 2002.
Par Serge Kaganski

LA BEAUTÉ DU GESTE

Ecrire sur The Clash en 2017, c'est se laisser envahir par une cascade d'images, de flashs et de souvenirs tout en mesurant la rapidité du temps qui a coulé : défilent ainsi comme un film en accéléré les premiers échos du mouvement punk bourgeonnant à Londres et New York à la charnière 1976-1977, l'apparition parisienne inaugurale des Clash au Palais des Glaces en 1977 (la sédition en marche), l'électrocution du premier album qui faisait vieillir d'un seul coup Stones et Who, la découverte éblouie de *London Calling,* double salve achetée le jour même de sa sortie et qui n'avait plus quitté ma platine pendant un mois, le concert Molotov du Palace en 1980 filmé pour le *Chorus* d'Antoine de Caunes, ★★★



Mick Jones, Paul Simonon, Topper Headon et Joe Strummer au Tribal Stomp Festival de Monterey, Californie, le 8 septembre 1979.

© Roger Ressmeyer/Corbis/VCG via Getty Images

★★★ les girophares de Mogador (théâtre squatté par le groupe en 1982 pendant une semaine de *punky reggae party* d'anthologie), le texte de *Washington Bullets,* ce calypso chaloupé anti-impérialiste qui devrait être le tube contre-programmatique de l'an 2017 (retitré "Washington boulettes" en l'honneur de Donald ?), les images de *Rude Boy,* excellent docu-fiction autour des Clash et sublime trace de leurs fabuleux concerts, les silhouettes impériales de Strummer, Jones et Simonon, gouapes seigneuriales aperçues un soir par hasard sur un trottoir parisien en bordure de l'Olympia…

Une alchimie parfaite

Dans l'alchimie géniale et fragile des Clash, chacun tenait son rôle, essentiel à l'explosive cohérence de l'ensemble. Mick Jones, la rock star, apportait son sens des textures sonores et des arrangements, un peu de paillettes pop et de glamour. Paul Simonon, le playboy interlope et laconique qui aurait plu à Genet ou Pasolini, fan de reggae et de peinture moderne, injectait une touche sexy, arty, mystérieuse, tout en voyouterie élégante et beauté sauvage. Topper Headon avait une personnalité plus effacée mais incarnait l'assise rythmique impeccable, les jambes et les fondations du gang, en batteur immense qui savait allier punch et finesse, brutalité et précision. Mais le centre névralgique du groupe, le moteur de la machine, le pivot de l'affaire, c'était bel et bien Joe Strummer. C'est lui qui pondait l'essentiel du répertoire, aboyait la grande majorité des chansons de sa voix de Dylan passée au Karcher punk, traçait la ligne éthique et politique du groupe, sur les disques comme dans la vie, dans les textes brûlots des chansons comme dans les rapports entretenus avec le business.

Ce double charisme collectif (le groupe) et individuel (Strummer) sautait aux yeux quand The Clash était sur scène. Certes, ils étaient tous extraordinairement charismatiques, quatre Tupamaros à l'assaut du Vieux Monde, quatre maquisards unis comme les quatre phalanges d'un même poing tendu. Mais Joe Strummer était le cœur de ce réacteur nucléaire, éructant ses refrains-slogans, postillonnant ses paroles séditieuses, arc-bouté sur sa vieille Telecaster râpée ou sur son pied de micro (qui n'en menait pas large et finissait souvent en vol plané dans le public), moulinant sa guitare et dégondant sa jambe gauche dans une sorte de transe épileptique permanente… Strummer transformait les concerts des Clash en émeutes virtuelles, en scènes de guérilla urbaine, en séances d'exorcisme collectif, libérant toutes les énergies, épuisant tous les corps, galvanisant tous les potentiels, nourrissant tous les esprits. En sortant d'un gig des Clash, on était convaincus que le Grand Soir était possible, qu'on avait raison de rêver d'un autre monde. Illusion, bien sûr, mais il n'empêche que The Clash aura fusionné l'essence, les sens et le sens, étendu le domaine de la lutte, réveillé la conscience de ses auditeurs sur fond de mots et de musiques de plus en plus grands ouverts sur le vaste monde. The Clash aura paré le rock, ce divertissement futile et narcissique destiné aux nantis du monde occidental, d'une forme de grandeur humaniste, au sens le plus fort et le moins niais du terme. Grâce à la volonté et à l'intransigeance de son leader, ce groupe aura surtout joint le geste à la parole, la pratique à l'attitude. The Clash a ainsi rejoint toutes les causes utiles (Rock Against Racism), baissé le prix du triple album *Sandinista!* en sacrifiant ses royalties, choisi de splitter en plein succès américain parce qu'il n'avait plus d'essence dans le carburateur, préférant rester en accord avec sa vérité humaine du moment plutôt que d'exploiter le filon juteux de ses premiers hits planétaires (*Rock the Casbah* et *Should I Stay or Should I Go*)…

STRUMMER TRANSFORMAIT LES CONCERTS DES CLASH EN ÉMEUTES VIRTUELLES, EN SCÈNES DE GUÉRILLA URBAINE, EN SÉANCES D'EXORCISME COLLECTIF, LIBÉRANT TOUTES LES ÉNERGIES, ÉPUISANT TOUS LES CORPS, GALVANISANT TOUS LES POTENTIELS, NOURRISSANT TOUS LES ESPRITS.

Point d'orgue de cette série de gestes admirables (car une telle constance dans l'intégrité est bien rare dans l'histoire du rock), les Clash ne se sont jamais reformés, malgré les ponts d'or qui leur furent régulièrement offerts ou le désir pressant de leurs fans. Il faudra toujours se souvenir de cette dignité, jamais prise en défaut, de cette droiture inaltérable, de cette aventure impeccable qui ne fut entachée que par l'album de trop, *Cut the Crap* – mais cette œuvre oubliable était à vrai dire le premier album solo de Strummer plutôt que l'ultime album d'un gang qui n'existait déjà plus.

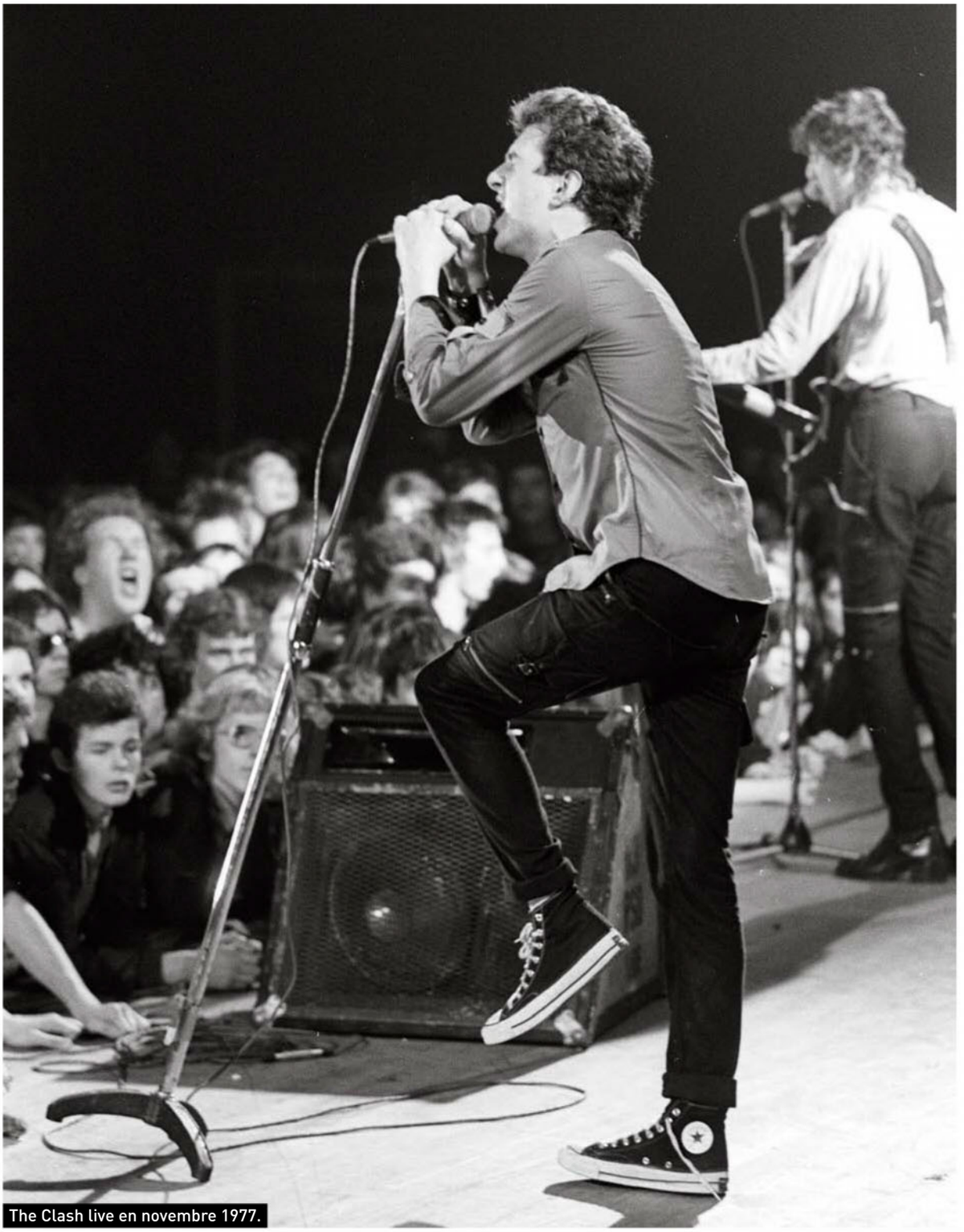
L'esprit des Clash

Longtemps après la lutte des Clash, j'ai eu la chance d'interviewer Mick Jones et de lui faire dérouler le film. C'était dans un café de Pigalle, il semblait triste, vaguement perdu et tellement dans une période lose que j'ai réglé sa note d'hôtel. Puis j'ai croisé Joe Strummer, mon héros. La première fois, c'était en 1998, à l'occasion de *Docteur Chance,* le beau poème filmique de F.J. Ossang (car Strummer a aussi fait une jolie carrière parallèle au cinéma).

Avec Christian Fevret, nous l'avions questionné sur le film, mais aussi sur sa vie après The Clash. Quinze ans après la bataille, on le retrouvait serein, apaisé, mais jamais mièvre.

Loin de la pile électrique qui emmenait le groupe, c'est un quadragénaire tranquillement intense qui nous répondait. Mais sur le fond des choses, sur sa vision de la musique, du succès, du rapport entre un musicien et ses auditeurs, Strummer était toujours le même homme, indéfectiblement fidèle à certains principes non fissibles : savoir quitter la lumière des projecteurs, retourner à l'ombre et vers un relatif anonymat, ne pas occuper le terrain coûte que coûte, bricoler de la musique en artisan amateur, être en harmonie avec son âge, nouer une relation d'égal à égal avec autrui (qu'il soit célèbre ou simple quidam), tout cela était naturel pour lui – et la meilleure façon de respecter l'esprit des Clash.

J'ai interviewé Strummer une seconde fois, deux ans plus tard, à l'occasion de la parution d'un album live des Clash. Cette fois, il s'agissait de lui faire raconter sa version de l'histoire du groupe. L'exercice devait certainement lui sembler fastidieux car, ce jour-là, il ne jurait que par la musique colombienne qu'il venait de découvrir et qu'il écoutait en permanence sur un ghetto blaster dont il ne se séparait pas. Pourtant, il a répondu à notre requête avec la générosité qui l'a toujours caractérisé. Le temps imparti pour l'entretien étant trop court, il m'a proposé de continuer l'entretien le soir même à son hôtel, court-circuitant spontanément attachés de presse et plannings officiels. Cette soirée-là, je ne l'oublierai jamais : après en avoir fini avec nos affaires courantes, Strummer m'avait invité à rester boire des coups avec lui, sa compagne Luce et deux ou trois fidèles amis parisiens. Nous avions ainsi épuisé les réserves de bières de l'hôtel, devisé de choses et d'autres (la musique, le rock business, les soubresauts du monde) entre quelques éclats de rire, jusque tard dans la nuit (ou tôt le matin) : sans l'ombre d'un doute, le moment le plus



The Clash live en novembre 1977.

naturel, chaleureux, intime et délesté de tout enjeu professionnel passé avec une "rock star" dans toute ma vie de journaliste.

Le feu brûle encore

Quelques semaines plus tard, en 2000, j'ai revu Joe Strummer pour la dernière fois, à Londres, à l'occasion de la première de *Westway to the World,* le documentaire que Don Letts, leur vieux complice rasta, consacra aux Clash. A la soirée suivant la projection, il y avait du monde, et du beau : le Tout-Londres rock, les survivants de l'ère punk, tels des fauves ressortis de leurs tanières. The Clash était là (seul manquait Topper Headon, toujours en cure de désintox), comme la relique en chair et en os d'une époque révolue mais dont l'écho brûlait encore. Certes, ils n'ont pas joué, ils avaient perdu quelques cheveux et gagné quelques rides (sauf Strummer), accusant physiquement les décennies passées. Mais l'émotion était bien palpable, teintée même d'un zeste d'électricité, l'assistance s'excitant sur leur passage à la limite d'enclencher un pogo. Quand Strummer m'a aperçu dans la bousculade, il a fait l'effort de fendre la mêlée pour venir jusqu'à moi, m'étreindre d'un bon gros *hug* et échanger quelques mots. *The right profile, forever.* Impossible de deviner que quelques semaines après il s'effondrerait en promenant son chien. Le héros de nos années punks est parti comme un papy lambda et, quelque part, ça tombait bien pour un gars qui se vivait ordinaire, à même hauteur que son public. Strummer, immense leader d'un immense groupe, sans doute, à nos yeux. Mais en son for intérieur, un homme, juste un homme, rien qu'un homme. ★

© Ballard/Scopefeatures/Dalle

Joe Strummer, Mick Jones
et Paul Simonon à Amsterdam en 1977.

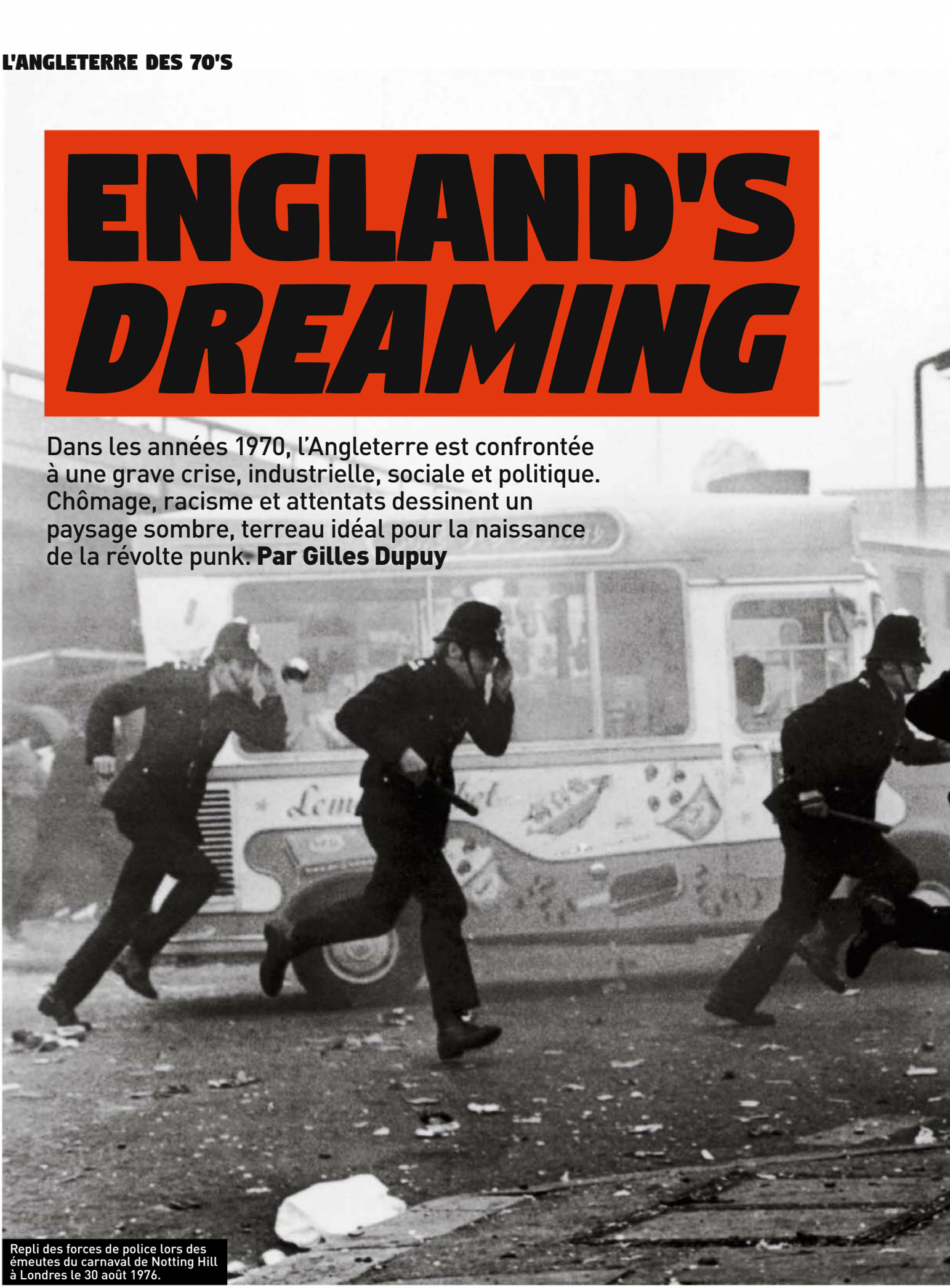
#1

DEATH OR GLORY

LA LÉGENDE

ENGLAND'S DREAMING

Dans les années 1970, l'Angleterre est confrontée à une grave crise, industrielle, sociale et politique. Chômage, racisme et attentats dessinent un paysage sombre, terreau idéal pour la naissance de la révolte punk. **Par Gilles Dupuy**



Repli des forces de police lors des émeutes du carnaval de Notting Hill à Londres le 30 août 1976.

© Evening Standard/Hulton Archive/Getty Images

Pour les amateurs de rock anglais, 1973 restera à jamais une année faste, marquée par la sortie d'une poignée de chefs-d'œuvre immarcescibles, tels *For Your Pleasure* de Roxy Music, *Aladdin Sane* de David Bowie, *Paris 1919* de John Cale, *Solid Air* de John Martyn ou *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd. C'est également en 1973 que l'Ecossais Jackie Stewart devient pour la troisième fois champion du monde de Formule 1, tandis que le Liverpool Football Club remporte la Coupe de l'UEFA. Mais pour la plupart des sujets de Sa Gracieuse Majesté, 1973 entérine la chute inexorable de l'Empire britannique, concomitante de l'entrée de l'Angleterre dans la Communauté économique européenne, de la guerre du Kippour et de l'augmentation de 70 % du prix du baril de pétrole.
Pour un pays arc-bouté sur sa grandeur passée, bercé d'illusions par la dynamique des Trente Glorieuses, le coup est rude. En décembre, l'instauration d'une politique de rigueur pousse les mineurs à entrer en grève. Jugeant irrecevables les revendications salariales des syndicats, le conservateur Edward Heath, Premier ministre en titre, choisit l'affrontement plutôt que la négociation. Paralysée par la pénurie de charbon et les coupures d'électricité, l'Angleterre est contrainte d'adopter la "semaine de trois jours" dans la plupart des secteurs d'activité, si bien que, en février 1974, Heath organise des élections générales anticipées, dont il sort perdant. Le pays entre dans une longue période de doute et de récession.

L'Etat providence

Pour comprendre, il faut remonter aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, dont l'Angleterre sort à la fois victorieuse et très affaiblie, pour ne pas dire exsangue. En juillet 1945, les élections portent le Parti travailliste au pouvoir. Winston Churchill est prié de céder sa place à Clement Attlee, dont le programme, très marqué à gauche, fait davantage rêver les Anglais.
Pour redresser le pays, le Labour engage un vaste programme de nationalisation des secteurs clés de l'économie, doublé de profondes réformes sociales, telles la mise en place d'allocations aux chômeurs ou aux retraités ou la création d'un service de santé publique, le National Health Service. Cet Etat providence, comme il est très vite baptisé, ne sera jamais sérieusement remis en cause, ni par les travaillistes ni par les Tories, qui se succèdent au pouvoir durant les trois décennies suivantes.
Malgré la perte de son influence sur la scène internationale, malgré la désagrégation de son empire colonial, l'Angleterre connaît alors une période de prospérité d'une ampleur inédite, symbolisée par le plein emploi et l'accession aux biens matériels d'une grande majorité de la population.
Au surplus, les syndicats veillent avec férocité sur les acquis sociaux, bloquant toute tentative de réforme par des grèves généralement très suivies.
Dans ce contexte de consensus politique et social, bien des carcans cèdent sous la pression d'une jeunesse dont les codes culturels envahissent l'espace public, tant par le biais de la mode vestimentaire que par celui de la musique pop. Tandis que poussent les cheveux des garçons et que raccourcissent les jupes des filles, les rapports homosexuels sont légalisés en 1967 ; l'avortement, effectivement autorisé en 1968 ; la peine de mort, définitivement abolie en 1969. Seule la cloche qui, à 22 heures 45 tapantes, signale la fermeture imminente des pubs impose quelque limite à cette société dite permissive *(permissive society).*

La récession

Pourtant, sous le vernis du consumérisme et de la libération des mœurs, nonobstant la multiplication des pavillons à façades de briques agrémentées de bow-windows, ces petits paradis domestiques chantés avec une bienveillance narquoise par les Kinks de Ray Davies *(Shangri-La),* l'Angleterre est un pays en souffrance. Encombrée d'un outil industriel à bout de souffle et grevée de déficits abyssaux, son économie se délite inexorablement, tandis que s'envole la courbe du chômage et que s'effondre la livre sterling. En 1977, la part du pays dans la production industrielle mondiale n'est plus que de 9 %, contre 20,5 % en 1955, et des secteurs entiers sont menacés d'effondrement.
Entre 1970 et 1979, 15 000 emplois sont supprimés dans la construction navale, 60 000 dans la sidérurgie, 57 000 dans les charbonnages, 250 000 dans le textile, 80 000 dans la construction automobile, portant le nombre de chômeurs à plus d'un million et demi. Dans le même temps, en termes de PNB par habitant, l'Angleterre passe du cinquième au dix-huitième rang des pays membres de l'OCDE [1]. Aux yeux de nombreux experts, le risque de tiers-mondisation est réel.
Surtout qu'à ces difficultés économiques et à l'instabilité politique s'ajoute la question nord-irlandaise. Partie intégrante du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, la province d'Ulster est en proie à de violents affrontements, entre une minorité catholique discriminée et une majorité protestante accrochée à ses prébendes. En 1969, face à la recrudescence des troubles, la troupe est réquisitionnée, ce qui ne fait qu'aggraver une situation déjà explosive. Entre 1971 et 1972, une série d'affrontements et d'attentats occasionne la mort de 575 personnes, dont 14 pour le seul 30 janvier 1972, à Londonderry, lors du tristement célèbre Bloody Sunday. Aux lendemains de cette marche pour les droits civiques, réprimée dans un bain de sang par l'armée, l'IRA exporte le conflit sur le territoire anglais, où les attentats à la bombe incendiaire sèment désormais la terreur dans la population civile.
Le 5 mars 1974, sous l'autorité d'Harold Wilson, vieux routier de la politique anglaise, un nouveau gouvernement travailliste est constitué, tandis qu'à la tête des conservateurs Edward Heath est remplacé par une certaine Margaret Thatcher. Devant l'ampleur de la crise, Wilson s'en remet une nouvelle fois à une politique interventionniste, aggravant les déficits sans parvenir à juguler la montée du chômage. En 1976, il cède sa place à James Callaghan, son ministre des Affaires étrangères, lequel se voit contraint de quémander l'aide du Fonds monétaire international, tel le dirigeant d'un quelconque pays en voie de développement.
Un prêt de 3,6 milliards de dollars est accordé à l'Angleterre, à charge pour elle de mettre en place des mesures d'austérité rejetées en bloc par la base travailliste et les syndicats. Devenu presque ingouvernable, le pays est également sujet à un accès de fièvre raciste dont témoigne la montée en puissance du National Front. Fondée en 1967, cette formation politique d'extrême droite fait son lit de l'adhésion de l'Angleterre à la CEE, mais surtout de la vague d'immigration liée à la décolonisation et aux besoins de l'économie en main-d'œuvre bon marché. Vers 1970, le Royaume-Uni compte entre un million et demi et deux millions d'immigrés, issus pour la plupart des Antilles et du Pakistan. Pour les loger, de véritables ghettos se constituent, à l'image du quartier de Notting Hill, à Londres, où le dernier week-end d'août 1976, sur fond de carnaval, de jeunes Noirs se heurtent violemment aux forces de police.
Témoins actifs de cette bataille rangée, trois blancs-becs, par ailleurs musiciens dans un groupe de rock, s'empressent d'en partager l'essence avec leur public. *"Cette émeute a été le jour le plus important de ma vie,* dira plus tard Joe Strummer. *Après cet épisode, je me suis posé pour écrire les paroles de* White Riot. *Cette chanson explique aux Blancs, de façon maladroite, que pour changer quelque chose, il faut être soit anarchiste, soit activiste. Ça ne sert à rien de rester prostré et ballotté par la société."* Effarée, l'Angleterre découvre un nouveau mal qui corrompt

Margaret Thatcher et, dans l'ombre, son mari Denis pendant la campagne de 1979.

© John Downing/Getty Images

insidieusement la fine fleur de sa jeunesse, un mouvement séditieux dont le nom s'épelle en quatre lettres : P.U.N.K.

L'hiver du mécontentement

La chose éclate au grand jour le 1er décembre 1976, à 19 heures, lors d'un show télé dont les Sex Pistols sont les invités. En *access prime-time,* Bill Grundy, présentateur vedette de l'émission *Today,* y essuie un flot d'injures de la part de musiciens sévèrement alcoolisés et décidés à en découdre. Le scandale est à la mesure du mal-être qui ronge le pays. Avec l'arrogance, l'agressivité verbale, le look provocateur, l'amateurisme assumé et l'absence totale de respect pour les conventions qui les caractérisent, les groupes punks lancent un pavé dans la mare du conformisme, tout en suscitant l'adhésion d'une jeunesse désespérée par l'ennui et la grisaille du quotidien.

En juin 1977, bien que censuré par la BBC et boycotté par les grandes enseignes qui refusent de le mettre en vente, *God Save the Queen*, le deuxième single des Sex Pistols, atteint le sommet des hit-parades, au moment même où la reine Elizabeth II célèbre son jubilé d'argent. Les paroles du morceau, qui s'en prennent avec virulence à la souveraine et mettent à mal le "rêve anglais", valent à Johnny Rotten d'être agressé physiquement par des militants d'extrême droite.

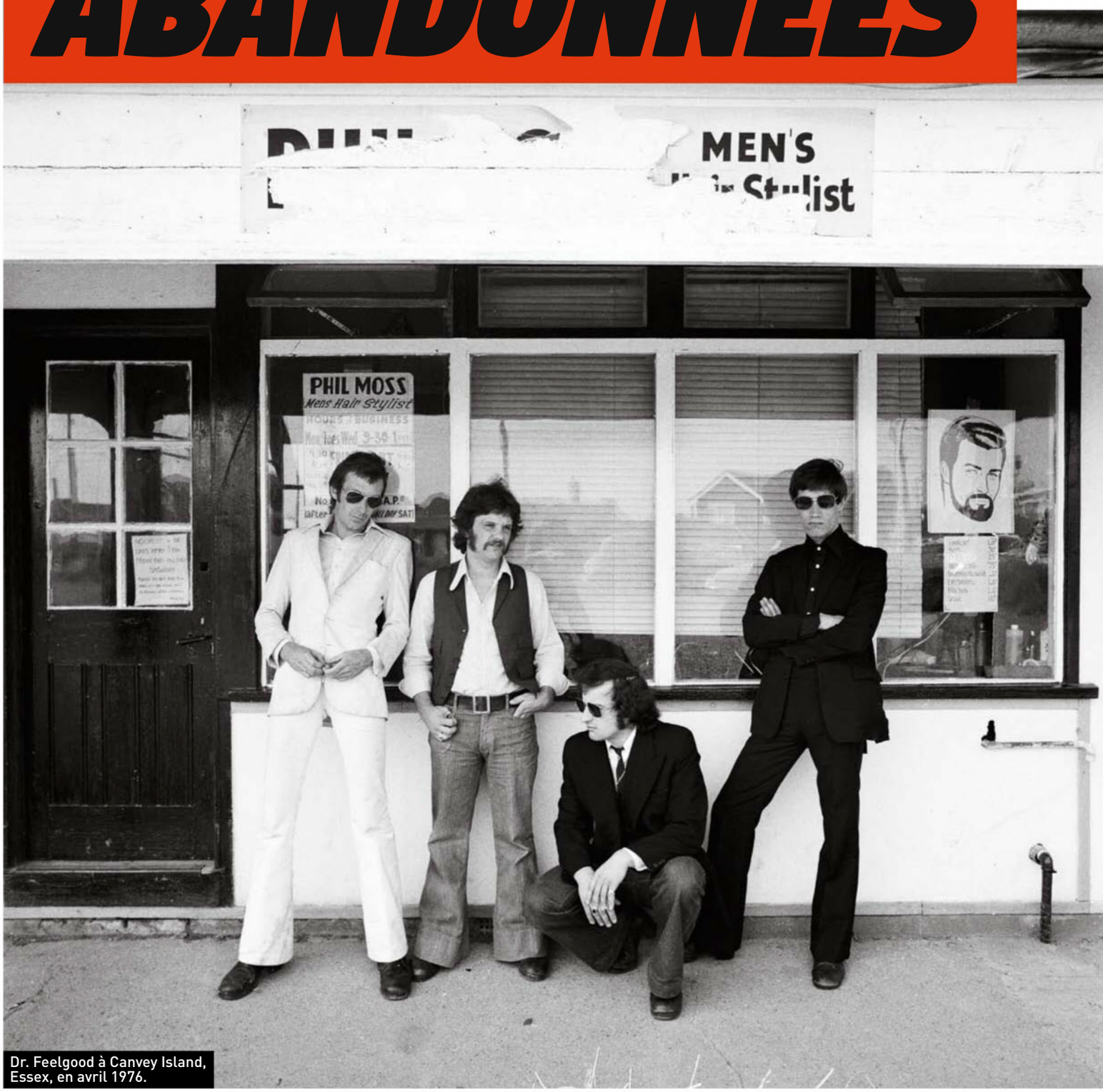
SOUS LE VERNIS DU CONSUMÉRISME ET DE LA LIBÉRATION DES MŒURS, L'ANGLETERRE EST UN PAYS EN SOUFFRANCE. SON ÉCONOMIE SE DÉLITE INEXORABLEMENT, TANDIS QUE S'ENVOLE LA COURBE DU CHÔMAGE ET QUE S'EFFONDRE LA LIVRE STERLING.

Malgré ou grâce à quoi, partout dans le pays, sur le modèle des Sex Pistols, mais aussi des Clash, des Damned, des Buzzcocks ou des Stranglers, des centaines de groupes voient le jour. Tous à leur manière, souvent fruste et radicale, véhiculent une part du malaise qui pèse sur une Angleterre en lambeaux, où le consensus liant tacitement les différentes composantes de la société est en passe de voler en éclats.

A l'approche de l'hiver 1978, James Callaghan, qui ne dispose que d'une majorité anémique à la Chambre des communes, doit faire face, sur sa gauche, à une vague de contestation sans précédent. Des grèves massives, ayant pour objet le maintien du niveau des salaires, paralysent le pays, à tel point qu'à Liverpool, où même les fossoyeurs ont cessé le travail, on ne sait plus quoi faire des morts. Tapie dans l'ombre, Margaret Thatcher en profite pour mettre au pas la frange modérée d'un Parti conservateur auquel elle impose ses idées ultralibérales. Au sortir de cet "hiver du mécontentement" *(Winter of Discontent),* ainsi que le baptise la presse anglaise en référence au *Richard III* de Shakespeare, le pays, dépité par l'impuissance de Callaghan, est prêt à basculer. En mai 1979, les élections générales offrent la majorité absolue aux Tories, propulsant la Dame de fer au 10 Downing Street. Une certaine idée de l'Angleterre, généreuse et égalitaire, a vécu. ★

1. *Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours* de Philippe Chassaigne (Flammarion, 2015).

SUR LES PLAGES ABANDONNÉES



Dr. Feelgood à Canvey Island, Essex, en avril 1976.

En écho à la récession que connaît le pays, la musique britannique du milieu des années 1970 se réfugie dans le rétro et le pompeux. Mais émergent malgré tout quelques chefs-d'œuvre. **Par Gilles Dupuy**

Ce samedi 16 juillet 1977, Londres baigne dans la torpeur d'une douce soirée d'été, lorsque, à l'invitation de Capitol Radio, la voix de Johnny Rotten s'empare des ondes. Pour le chanteur des Sex Pistols, soumis à la pression d'un vedettariat nimbé d'un fort relent de scandale, il s'agit simplement de se confier sur ses goûts musicaux. Au fil d'une longue interview, Rotten clame son amour pour le reggae ou le Krautrock, enquille des morceaux de Neil Young, Peter Hammill, Nico ou Captain Beefheart, provoquant stupeur et incrédulité. Pour beaucoup, cette émission marque un tournant dans l'histoire d'un mouvement dont certains se plaisent encore à croire qu'il fut le fruit du néant, le complot d'une génération issue du vide.
Ce soir-là, en évoquant les figures de Third Ear Band ou de Kevin Coyne plutôt que celles des Stooges ou des Ramones, Johnny Rotten va non seulement piétiner clichés et idées reçues, égratignant au passage son image de punk boutefeu, mais surtout se révéler comme un enfant de son temps, sensible aux complaintes opiacées d'un Lou Reed comme aux hymnes pailletés d'un Gary Glitter.

Le marché de la nostalgie

La musique de son temps, pourtant, est à l'image de son pays. En pleine crise. L'Angleterre de 1974, qui subit de plein fouet le choc pétrolier, s'installe durablement dans la récession, et l'industrie du disque n'est pas épargnée. La situation prend même un tour ubuesque lorsque survient une pénurie de vinyle entraînant le report de nombreuses sorties d'albums – les bandes d'*I Want to See the Bright Lights Tonight,* œuvre maîtresse de Richard et Linda Thompson, sommeilleront ainsi de longs mois dans les tiroirs d'Island.
Sur le plan artistique, le bouillonnement créatif des sixties n'est plus qu'un lointain souvenir, si bien qu'un accès de nostalgie s'empare de tout le pays. Flairant le bon coup, des labels comme K-Tel ou Arcade inondent le marché de compilations au contenu dangereusement périmé. Faites de titres déclassés, emballées avec un art consommé du kitsch, mais soldées à vil prix et portées par d'imposantes campagnes de pub, elles compteront pour un tiers des ventes de disques en 1976.
Et tandis que les *"greatest hits"* de Perry Como, Jim Reeves ou Slim Whitman s'écoulent par wagons, des groupes comme les Small Faces ou les Animals, trop heureux de l'aubaine, se reforment avec un à-propos douteux.
Sur les ondes, c'est encore pire. Hormis quelques rares plages de répit, tel le créneau alloué à John Peel sur BBC 1, elles ne déversent qu'un torrent de rengaines sirupeuses, alimenté par des artistes estampillés *middle of the road* ou disco dont les noms (David Essex, Bay City Rollers, David Cassidy…) gisent aujourd'hui au tréfonds de l'oubli.

C'EST DANS LA PÉNOMBRE DES PUBS ENFUMÉS, SUR DES SCÈNES RUISSELANTES DE SUEUR ET DE MAUVAISE BIÈRE QUE VA SE JOUER L'AVENIR DU ROCK ANGLAIS.

La folie des grandeurs

Le glam rock, qui vit ses dernières heures, bascule quant à lui dans l'outrance et l'autoparodie. Loin de la flamboyance d'un Marc Bolan (au creux de la vague) ou d'un David Bowie (exilé aux Etats-Unis), il mute vers une forme de pop bubblegum usinée pour un public prépubère. En 1975, même si les chansonnettes de Sweet, Suzi Quatro ou Gary Glitter font encore illusion, la mort du genre est actée.
L'heure est aux superproductions désormais, soigneusement planifiées par des maisons de disques avides de profit et toquées de gigantisme. Incarné par des groupes comme Yes, Genesis ou Emerson, Lake & Palmer, le rock progressif se pique de grandiloquence et de virtuosité, via des compositions d'une vaine complexité, se déployant sur scène en spectacles pompeux et boursouflés.
La surenchère d'effets visuels et de volume sonore à laquelle se livrent les monstres sacrés de l'époque conduit d'ailleurs bon nombre d'entre eux dans l'impasse. Pour les Who ou les Rolling Stones, désormais incapables de se régénérer, débute une lente agonie. Seuls Pink Floyd avec *Wish You Were Here* et Led Zeppelin avec *Physical Graffiti,* deux albums sortis en 1975, parviennent à retarder l'échéance, avant de s'enfoncer à leur tour dans la drogue, la rancœur et la suffisance.
Ereintés par d'incessantes tournées, les Black Sabbath, Deep Purple, Bad Company, Uriah Heep et autres forçats du hard-rock – qui ne rechignent pas non plus aux conflits d'ego et abus de toutes sortes – ne sont guère mieux lotis, dépassés en termes de fraîcheur et d'envie par un groupe comme Queen, dont le metal teinté de cabaret ou de pop baroque explose à la face du monde.

Aux bons soins de Dr. Feelgood

On pourrait, comme ça, noircir le tableau à l'envi, si l'Angleterre de ces années-là n'avait produit quelques chefs-d'œuvre plus ou moins underground, dont sauront plus tard se souvenir le punk et la new-wave. Viennent en tête *Station to Station* de Bowie, *Here Come the Warm Jets* ou *Another Green World* d'Eno, *Nadir's Big Chance* de Peter Hammill, *Fear* de John Cale, *Propaganda* des Sparks ou *Country Life* de Roxy Music. On pourrait également citer, dans un registre plus progressif, les disques de King Crimson, Henry Cow ou Van der Graaf Generator, les velléités symphoniques d'Electric Light Orchestra ou Procol Harum, les figures jazzy d'Hatfield and the North, les mélopées inclassables et géniales de Robert Wyatt.
Mais c'est dans la pénombre des pubs enfumés, sur des scènes ruisselantes de sueur et de mauvaise bière que va se jouer l'avenir du rock anglais. Là, fuyant toute forme d'emphase ou de théâtralité, des groupes comme les Ducks Deluxe, Brinsley Schwarz, Kilburn and the High Roads ou 101'ers (dans lesquels joue un certain Joe Strummer) renouent avec la simplicité et l'authenticité du rock'n'roll et du rhythm'n'blues des origines.
Dans le lot se détachent quatre olibrius au look peu amène. Mal fagotés, mal peignés, mal lunés, Lee Brilleaux, Wilko Johnson et consorts ne s'embarrassent d'aucune sophistication, pensent en mono et posent en noir et blanc sur fond de zone industrielle. Mais la probité, la brutalité et l'intensité de leur musique outrepassent largement le champ du pub-rock, et pour toute une génération de jeunes musiciens, Dr. Feelgood montre la marche à suivre.
En octobre 1976, *Stupidity,* le troisième album du groupe, enregistré live au cœur palpitant de l'Angleterre prolétarienne, se perche au sommet des charts.
Le pays, soudain, respire. Il ne le sait pas encore, mais le meilleur reste à venir. ★

© Estate of Keith Morris/Redferns/Getty Images

L'INSURRECTION QUI VIENT

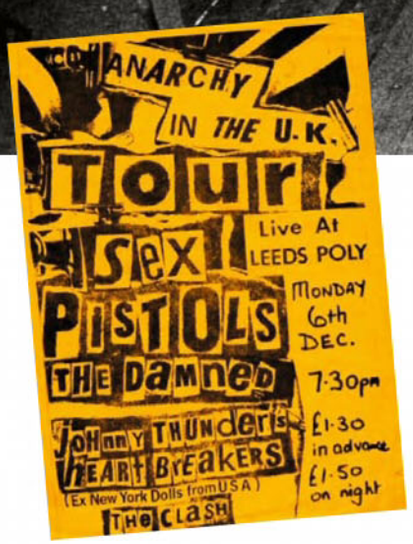
En 1976, un vent nouveau venu des Etats-Unis souffle sur le Royaume-Uni. Des Damned aux Undertones, revue des troupes de la première vague punk. **Par Jean-Luc Manet**

Le scénario est immuable : de l'ennui, de la crise, on agite les esprits, et ça explose. Les années 1970 voient Londres s'enliser et la musique anglaise se boursoufler. Au loin, le rêve américain reprend un peu de couleurs, New York Dolls, Stooges, bientôt les Ramones, Patti Smith, Television… Comme happés par une nouvelle conquête de l'Ouest, une poignée d'Anglais s'est mêlée aux prémices du séisme. Parmi eux, cette tronche British jusqu'à la caricature : Malcolm McLaren, figure du Mai 68 londonien et de la mouvance situationniste locale. Précurseur d'une nouvelle Internationale du rock'n'roll, il devient manager d'une dernière mouture assez discutable des New York Dolls. Mais c'est surtout de retour au pays que germent ses idées de génie foutraque.
Avec sa compagne Vivienne Westwood, il ouvre sur King's Road en 1974 la boutique Sex, comme son nom l'indique spécialisée dans le cuir, le latex et autres tabous vestimentaires. Les T-shirts trash suivent bientôt, adoubés très vite par toute la marge londonienne. Notamment par ce gamin qui hurle à tout-va dès que le juke-box crache le *I'm Eighteen* d'Alice Cooper et autres bluettes distillées dans les baffles de l'établissement. Son nom : John Lydon. McLaren en fera le Johnny Rotten de sa retentissante escroquerie sonique : les Sex Pistols. Peu importe (*Nevermind* en VO), l'histoire s'ancre en Angleterre et rien ne l'arrêtera.
1976, demain 1977, les Sex Pistols glaviotent dans toutes les soupes et cristallisent rapidement un fan-club autour d'eux. Pour majorité issus des banlieues, les gamins en question adoptent le patronyme de l'une d'entre elles. Ainsi naît le Bromley Contingent autour de quelques figures emblématiques telles que Sid Vicious, Soo Catwoman, Vic Godard (Subway Sect en gestation) ou Billy Idol, qui à son tour prend la scène d'assaut. Il baptise son esquif Generation X et enrôle à bord le bassiste Tony James, précédemment repéré au casting des éphémères London SS d'un certain Mick Jones.

Les forces du Bromley Contingent
Mais au sein du Bromley Contingent, dans l'ombre de son eye-liner charbonneux, compte surtout la petite Susan. Comme celle de Leonard Cohen, elle mérite mille chansons, mais les écrira elle-même sous le pseudonyme de Siouxsie and the Banshees. Le premier scandale télévisé de la nouvelle ère, en compagnie des Sex Pistols et rapporté en une du *Daily Mirror* avec une photo d'elle sous-titrée *"A punk shocker"*, lui attribue même la maternité du terme "punk". Ce qui ne nous fait pas oublier que, extrêmement riche et novateur, le premier album de Siouxsie, *The Scream,* inaugure aussi (avec le *Pink Flag* de Wire) le pont entre ce punk en marche et l'hydre new-wave à venir.
Ni une ni deux, d'autres filles s'engouffrent dans le sillage de son panache habité, Poly Styrene, chanteuse de X-Ray Spex, Gaye Black, bassiste des Adverts… Quant à rendre indélébile le sceau féminin du mouvement, les Slits s'en chargent. Incontournables, Ari Up, Palmolive et Viv Albertine doivent à leurs engagements fermes de partager avec The Clash l'affiche de l'inaugural *White Riot Tour* dès le printemps 1977.
L'insurrection déferle tous azimuts. Même les vaillants tontons du pub-rock, Ian Dury, Graham Parker, Tom Robinson, durcissent le ton. Cette première vague de résistants bienveillants, camarades de maquis de Dr. Feelgood et Eddie and the Hot Rods, voit l'un de ses plus valeureux guerriers saborder ses 101'ers pour devenir une icône tutélaire de la jeunesse. John Graham Mellor devient Joe Strummer, et The Clash gronde.

Sous les banlieues, la rage
De toutes les banlieues surgissent d'autres adeptes de la liberté sonique retrouvée. Il faut dire que ce raffut joyeusement bordélique s'accorde bien au besoin d'air des périphéries grises, une nécessité magistralement résumée par *The Sound of the Suburbs* des Members. Mieux que les zombies de Romero, sortent des faubourgs les Ruts de Malcolm Owen, les Vibrators de Ian "Knox" Carnochan, les Only Ones de Peter Perrett, les Boys de Matt Dangerfield, le 999 de Nick Cash, le Chelsea de Gene October… Les plus prompts à tirer leur épingle à nourrice du jeu sont les Damned de Dave Vanian, Brian James et Captain Sensible, qui publient le premier single officiellement punk *(New Rose)* le 22 octobre 1976.
D'une grande couronne encore plus morose, les vindicatifs Sham 69 de Jimmy Pursey rejoignent le cortège, soutenus par toute la frange dure du prolétariat oublié d'Hersham. Encore un peu plus loin, dans la même direction sud-ouest, cristallise une autre perle atypique, les Stranglers. Un peu plus vieux que la majorité des ébouriffés, les étrangleurs de Guildford affrontent d'emblée une polémique d'esthètes petits bras. Punk ou pas ? Si la présence d'un organiste les rapproche sans conteste des Doors et autres héros enterrés, leur puissance filigranée et le danger sous-jacent de leurs concerts gomment tous les doutes. Marginaux, libres, donc punks !

The Slits en 1979.
Ci-dessous, affiche du concert des Sex Pistols et de leurs invités à Leeds le 6 décembre 1976.



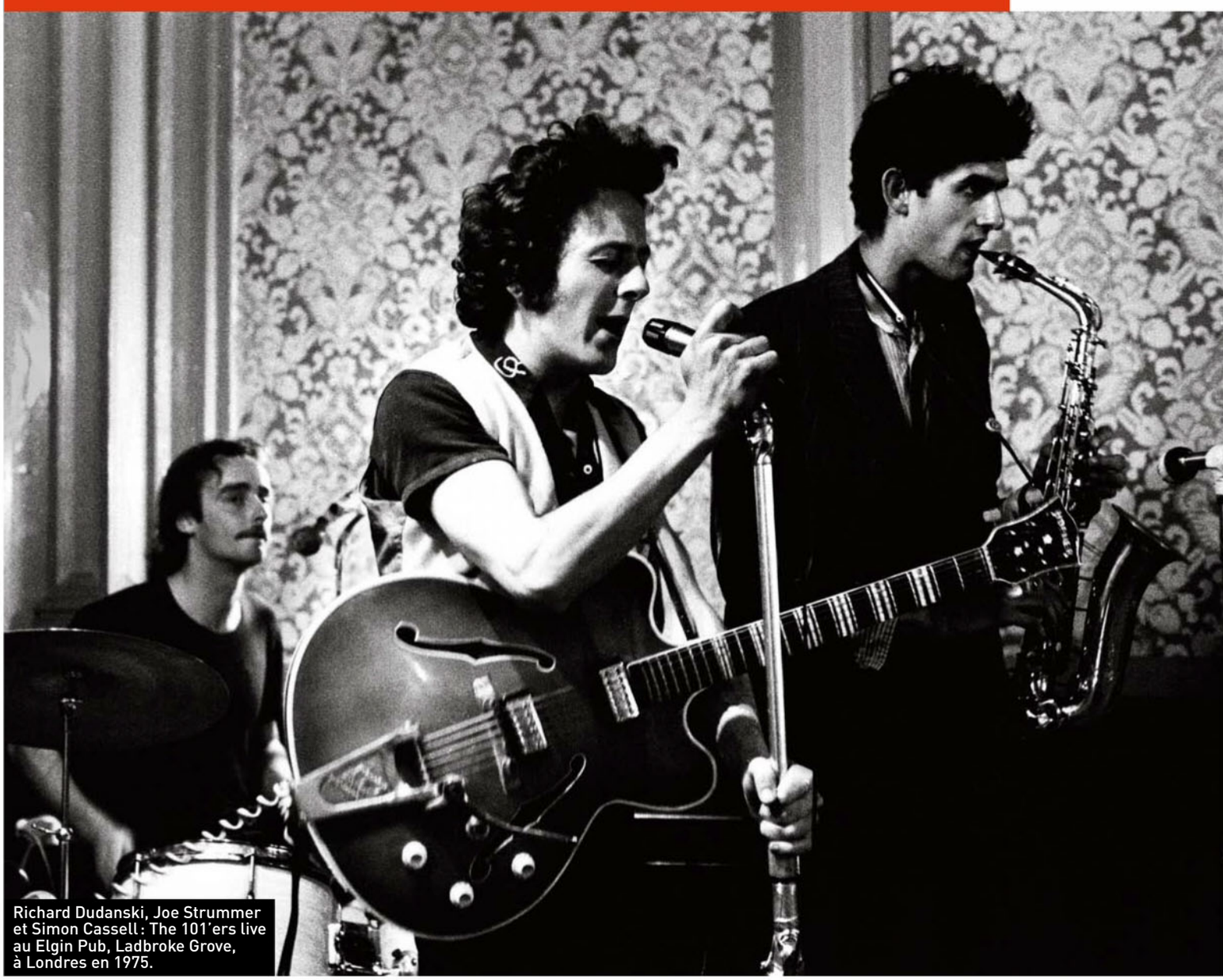
© Ray Stevenson/Rexfeatures/Dalle

CE RAFFUT JOYEUSEMENT BORDÉLIQUE S'ACCORDE BIEN AU BESOIN D'AIR DES PÉRIPHÉRIES GRISES, UNE NÉCESSITÉ MAGISTRALEMENT RÉSUMÉE PAR *THE SOUND OF THE SUBURBS* DES MEMBERS.

Punk kingdom

Par capillarité, l'épidémie se propage sur tout le territoire britannique à une vitesse fulgurante. A Leeds, c'est Gang of Four qui relaie le chambardement, tandis que ricochent Penetration à Ferryhill, Big in Japan à Liverpool ou les Rezillos à Edimbourg. Tout de suite, Manchester marque sa différence en affichant ses décalés Joy Division, The Fall ou The Drones. Mais la palme locale de l'activisme punk revient aux Buzzcocks de Pete Shelley et Steve Diggle. Plus mélodiques que franchement destroy, leurs apparitions répétées aux côtés des Clash et des Sex Pistols leur attribuent d'office le rôle de fer de lance du mouvement dans la région. A noter que le 4-titres *Spiral Scratch* est en janvier 1977 le premier disque autoproduit de l'Histoire, cette formule du *do it yourself* qu'utiliseront ensuite des générations d'affranchis. Même l'Irlande du Nord, en plein marasme guerrier, succombe aux hymnes de ses sirènes binaires, les rugueux Stiff Little Fingers à Belfast et les faramineux Undertones à Derry. Le parrain John Peel qualifiera le *Teenage Kicks* de ces derniers *"meilleure chanson de tous les temps"*. La pépinière grouille. Ça germe de partout. Beaucoup rentreront dans le rang, certains gagneront un piédestal. Mais la déflagration punk, aussi brève fût-elle, demeure à ce jour la dernière grande aventure du rock'n'roll. Ses répliques nous bousculent encore. ★

BAD BOYS BANDS



Richard Dudanski, Joe Strummer et Simon Cassell : The 101'ers live au Elgin Pub, Ladbroke Grove, à Londres en 1975.

En 1974, les futurs membres des Clash évoluent entre art schools et groupes de rock. Quand ils se rencontrent début 1976, ils décident de rivaliser avec les Sex Pistols. **Par Sophie Rosemont**

Joe Strummer, Mick Jones, Paul Simonon… Si, à première vue, rien ne rapproche vraiment les trois piliers des Clash, ils ont comme point commun le fait d'avoir, chacun à sa manière, souffert d'un syndrome d'abandon durant leur enfance. Un manque affectif qui éveille en eux un besoin d'engagement politique, une hargne parfois incontrôlable ainsi qu'un mépris pour tout ce qui s'apparente, de près ou de loin, à l'autorité.

Joe Strummer, du blues-rock au punk

Le plus virulent d'entre eux, John Graham Mellor alias Joe Strummer, est cependant issu d'une famille étroitement liée à l'establishment. Son père, Ronald, est un diplomate d'une grande ouverture d'esprit due aux origines familiales, des Highlands écossaises au Yiddishland allemand en passant par l'Arménie. Né le 21 août 1952 à Ankara, John passe ses premières années entre Bonn, Le Caire et Mexico avant d'être envoyé, à l'âge de 9 ans, dans la City of London Freemen's School. Dans ce pensionnat huppé où il doit jouer des poings pour se faire respecter, Joe écoute les Beach Boys et Chuck Berry en boucle. Son idole est avant tout Woody Guthrie, auquel il emprunte son prénom pendant plusieurs années. Son frère David, d'un tempérament introverti, préfère quant à lui recouvrir sa chambre d'insignes nazis. En 1970, on appelle John pour qu'il vienne reconnaître le corps inanimé de son frère, qui a ingéré une centaine de tablettes d'aspirine. Un traumatisme dont il parlera très peu durant sa carrière.
Bac en poche, il rentre à la Central School of Art and Design de Londres. Au lieu de devenir dessinateur, il forme sa jeunesse en apprenant la guitare pour faire la manche dans le métro, officiant dans un combo de rock au pays de Galles et s'installant, à son retour, dans un squat de West London. Avec ses "colocataires", il forme le groupe de blues-rock The 101'ers. Il en profite pour abandonner son surnom de Woody Mellor au profit de Joe Strummer, le terme "strummer" désignant un mauvais musicien.
The 101'ers connaissent un certain succès. La première partie de leur concert du 3 avril 1976 est assurée par des gamins surexcités, inconnus au bataillon : les Sex Pistols… Intrigué par le punk et ne se sentant plus à sa place au sein des 101'ers, il cède à l'opération séduction du futur manager des Clash, Bernie Rhodes (lire p. 88). Ce dernier cherche des musiciens capables de rivaliser avec les Sex Pistols. A bord pour l'instant : Paul Simonon, Keith Levene et Mick Jones, qui s'est déjà illustré au sein de la vague punk locale avec London SS. Ce dernier est encore élève de l'Hammersmith Art School, où il s'est inscrit en pensant pouvoir (à l'instar des ex-étudiants en art Pete Townshend et John Lennon) nouer des amitiés propices à sa carrière de rock star.

Mick Jones, rock star en herbe

Né le 26 juin 1955 à Clapham, Mick Jones a connu une enfance délaissée par ses parents divorcés. Fan d'Elvis Presley, sa mère est partie aux Etats-Unis et son père chauffeur de taxi n'a pas le temps de s'occuper de lui. Il est donc élevé par sa grand-mère d'origine juive russe, Stella. Niveau de vie : *middle class*. Ses passions : le football, mais aussi les Rolling Stones, Cream, les Kinks ou Mott the Hoople, formation de rock anglais du genre énervée autour de laquelle se rassemble sa bande de copains.
Guitariste assez doué et jeune homme ambitieux, Jones met tout en œuvre pour réussir dans le rock'n'roll. Après plusieurs projets bancals (dont l'un nommé Schoolgirl, avorté rapidement), il monte son premier vrai groupe en 1974 avec son ami John Brown : The Delinquents, devenu, au cours de l'année 1975, London SS. Pour des histoires de politique interne et d'amitié mal dégrossie, il en est éjecté. Sa rencontre avec Bernie Rhodes lors d'un concert est déterminante.
Aux côtés de Malcolm McLaren, il a conseillé les Pistols au début de leur carrière et connaît bien les rouages de l'industrie de la musique. Rhodes l'aide à se reprendre en main et, après lui avoir suggéré de monter un duo avec Chrissie Hynde (sans grand succès), lui souffle de rappeler un certain Paul Simonon, croisé à une audition pour London SS quelques mois auparavant. Entre-temps, Jones a recruté le guitariste Keith Levene, autodidacte talentueux et enthousiaste. Il ne fera pas de vieux os au sein des Clash mais aura contribué à la rapidité de sa formation.

SI SIMONON A QUELQUES DIFFICULTÉS À S'IMPOSER COMME MUSICIEN, SON CHARISME NATUREL COMPENSE LARGEMENT.

Paul Simonon, l'âme artiste

Né le 15 décembre 1955 de parents libraires, Paul Simonon les a vus divorcer quand il était enfant. Il grandit dans le quartier populaire de Brixton, fréquente une école publique peu recommandable. Il s'acoquine autant avec les petits caïds locaux qu'avec une bande de skinheads surexcités. Effrayée par ses penchants délinquants, sa mère l'envoie chez son paternel à Notting Hill. Il se calme vaguement et rentre à l'école d'art Byam Shaw en 1974, influencé par les toiles de son père et le mouvement préraphaélite – il part même étudier la peinture en Italie.
Fin 1975, il rencontre Mick Jones lorsqu'il accompagne un ami batteur à une audition pour intégrer London SS. Rien ne se fait, mais au début de l'année suivante, Jones le recontacte à nouveau, l'encourageant à apprendre un instrument – sur la suggestion de Bernie Rhodes, qui avait aimé le look punk et le physique gracile de Simonon. Ce sera la basse. Si Simonon a quelques difficultés à s'imposer comme musicien, son charisme naturel compense largement. Sans parler de ses bonnes idées : c'est à lui qu'on doit le nom du groupe, en lisant les unes accrocheuses de l'*Evening Standard*.

Terry Chimes, batteur émérite

Ne manque plus qu'un batteur. Ce sera Terry Chimes, *born and raised* à Mile End. Il a vécu une enfance paisible à écouter du rock'n'roll avec ses frères et, très vite, s'est mis à la batterie. Il auditionne un peu partout avant de se présenter devant les Clash, immédiatement convaincus par son énergie tapageuse. Le groupe désormais au complet, Bernie Rhodes décide de lui faire travailler ses compositions pendant tout le mois de juin 1976. Jones et Strummer s'y collent, revisitant leurs morceaux écrits pour The 101'ers ou les London SS. Côté look, c'est *"sharp dress"*, suffisamment affirmé (pantalons droits, coupes punks, air revêche et chemises à cols étroits) pour attirer l'œil des passants. Ainsi, The Clash a beau avoir peu répété, il est prêt pour son concert d'intronisation du 4 juillet 1976 où, ironie du sort, il assure la première partie des Sex Pistols à Sheffield. Le punk peut définitivement envahir l'Angleterre. ★

© Julian Yewdall/Hulton Archive/Getty Images

1976 – 1978

PREMIÈRE *URGENCE*

Avec son premier album en 1977, c'est à coups d'hymnes, de slogans et de rythmes ravageurs que The Clash s'impose comme le fer de lance de la scène punk, avant de s'aventurer rapidement vers d'autres terres. Par Vincent Brunner

Trois mois entre les premières répétitions et le baptême scénique, quatre week-ends pour enregistrer son album, une tripotée de singles lâchés à intervalle régulier… Les débuts des Clash sont marqués par une vraie urgence, impulsée autant par l'ambition que l'inconscience et la rage. Normal, au printemps 1976, l'underground londonien s'embrase et succombe à une nouvelle philosophie, celle du punk : faire table rase du passé. Pour la jeune génération, fauchée et à l'horizon bouché, il s'agit de remettre à zéro le compteur de l'histoire du rock'n'roll, d'oublier les excès de certains et la virtuosité assommante des autres.

La naissance du groupe

Originaires de Brixton, quartier pauvre du sud de Londres, Mick Jones et Paul Simonon veulent prendre part à cette révolution musicale. Que Paul, étudiant en art à la belle gueule, n'ait jamais appris à jouer d'un instrument ne constitue pas un obstacle – au contraire. Héritant de la basse, il peint sur le manche les notes qu'il doit enchaîner. Il peut compter sur les conseils de Mick, guitariste à la technique affirmée, loin de l'amateurisme fruste prôné par le punk, pour parfaire son apprentissage en accéléré. Comme aucun des deux ne possède le coffre, le cran et la voix nécessaires, ils se mettent à la recherche de la figure de proue de leur futur groupe. Ce harangueur en chef idéal, ils finissent par le cibler : John Mellor alias Joe Strummer ("Joe le gratteux"). Showman imposant, chanteur convaincant et bon guitariste rythmique, celui-ci a tenu avec énergie les rênes des 101'ers, un honnête groupe de pub-rock qui vient de se saborder après avoir partagé l'affiche avec les Sex Pistols. Une relation de cause à effet. Strummer, lui, a senti que la bande de voyous managée par Malcolm McLaren représentait le futur proche du rock'n'roll et envoyait (déjà) les 101'ers à la maison de retraite. Alors qu'il va toucher son indemnité de chômage, Mick et Paul, le reconnaissant, lui lancent des regards équivoques. Joe croit qu'ils veulent en découdre. Raté, ils veulent lui proposer de chanter pour eux.

SI STRUMMER ADOPTE INSTANTANÉMENT LE LOOK ADÉQUAT ET SE TEINT LES CHEVEUX, ADHÉRER AU PUNK LUI DEMANDE TOUT DE MÊME UNE PETITE GYMNASTIQUE INTELLECTUELLE.

Un homme joue un rôle essentiel, quoique ambigu, dans ce casting sauvage : Bernie Rhodes, visionnaire et chasseur de têtes punks. C'est déjà lui qui a présenté John Lydon au reste des Sex Pistols. Contraint de rebondir après que Malcolm McLaren a refusé de le laisser manager avec lui les Pistols, Rhodes flaire la bonne affaire quand il rencontre Mick et Paul. Il se voit déjà tenir les ficelles de leur futur groupe. Jouant le rôle de l'intermédiaire auprès de Strummer, il laisse à celui-ci quarante-huit heures pour se décider. Joe réfléchit un jour avant d'accepter. *"C'était surtout pour leur look, on pouvait y voir un nouveau monde"*, se souviendra-t-il.

Si la technique musicale de Simonon laisse à désirer – et encore, il va rapidement progresser, contrairement à un Sid Vicious –, son apport se révèle pourtant crucial. Sa créativité naturelle permet à sa nouvelle bande de sortir du lot grâce à des fringues d'occasion qu'il recycle et retape en cartes de visite anarchistes et flashy. S'y mixent taches de peinture à la Pollock et slogans dérangeants (*"Hate and War"*, etc.) Avec très peu de moyens, il constitue une garde-robe qui en impose, et les autres suivent son exemple. Bernie Rhodes finit par embaucher une couturière pour que le groupe concrétise plus facilement ses idées novatrices. Si Strummer adopte instantanément le look adéquat et se teint les cheveux, adhérer au punk lui demande tout de même une petite ★★★

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

A Camden, Londres, en 1977.

Joe Strummer et Topper Headon à New York en 1978.

© Michael Putland/Hulton Archive/Getty Images

★★★ gymnastique intellectuelle. Il doit oublier ses acquis, désapprendre afin de mieux repartir. Dans le squat, Paul et lui s'entraînent pendant des heures en écoutant le premier album des Ramones, un modèle à suivre.

Un répertoire détonant

Les premiers morceaux résultant de ce bouillonnement ininterrompu doivent tout à une alchimie spontanée où se confrontent improvisations, détournements et accidents. Ainsi, Joe transforme une chanson de Mick sur sa copine et lui, *I'm So Bored with You,* en un brûlot critiquant l'américanisation croissante de la Grande-Bretagne : *I'm So Bored with the U.S.A*. A partir d'une formule osée illustrant le révisionnisme forcé du punk – *"plus d'Elvis, de Beatles ou de Rolling Stones"* –, le groupe construit la chanson *1977*. Poussé par Rhodes qui les aiguille vers des thématiques sociales, le groupe, avec Terry Chimes à la batterie et Keith Levene, troisième guitariste vite parti, se construit sans y réfléchir un répertoire coup de poing.

A la mi-août, Rhodes invite la presse anglaise à découvrir ses protégés à l'occasion d'un concert privé donné dans l'entrepôt de Camden Town retapé par toute la bande. Manque encore aux Clash un titre phare et emblématique. Il sera créé peu de temps après quand, lors du carnaval caribéen de Notting Hill, Paul et Joe assistent à l'embrasement des rues suite à une intervention musclée de la police. Cette révolte de la communauté noire à laquelle les deux tentent de participer (tout en s'y sentant illégitimes) inspirera au chanteur les paroles de *White Riot,* futur hymne de la jeunesse blanche anglaise vénèr.

A l'automne 1976, après une première série de concerts, et notamment une participation au Punk Festival du 100 Club, The Clash entre pour la première fois en studio afin d'enregistrer des demos. Aux manettes, Guy Stevens, le producteur excentrique et parfois erratique. La rencontre fait pschitt, les chansons sonnent trop polies.

A la fin de l'année, le groupe prend part à la première tournée punk nationale, l'*Anarchy in the UK Tour,* avec les Pistols (forcément), The Damned et The Heartbreakers. Terry Chimes, pour qui une carrière dans le rock constitue avant tout le moyen d'acheter une voiture de luxe, préfère jeter l'éponge. De toute façon, seules sept dates sur une vingtaine ont vraiment lieu. Le passage des Pistols dans l'émission télé *Today* et les insultes proférées à l'encontre de son libidineux présentateur Bill Grundy provoquent un tollé général dans l'Angleterre conservatrice.

Cuisine et indépendance

Ce désagrément ne stoppe pas la furieuse marche en avant des Clash.

THE CLASH
1977

1977 : le rock vit l'une de ses dernières grandes secousses historiques, mais il ne le sait pas encore. Alors que New York vibre sous les décharges électriques ou poétiques des Ramones, Television, Talking Heads, Richard Hell et autres Heartbreakers, Londres hérisse les cheveux, déchire les T-shirts, sort les épingles à nourrice et pogote en molardant sur le voisin. Après plusieurs salves de singles détonants, dont le tellurique *Anarchy in the UK* des Pistols, The Clash sera le tout premier à dégainer un album. Enregistré rapido dans un studio merdique, avec du matos pourri, un batteur provisoire (Terry Chimes) et Strummer-Jones rejouant les fausses bagarres egotistes façon The Who, *The Clash* demeure l'album ultime du punk *made in Britain,* ayant incomparablement mieux vieilli que son cousin de promo *Never Mind the Bollocks*.

Défouraillées à la six-quatre-deux, les chansons sont quasiment toutes des classiques instantanés. Purs pains de dynamite *(Janie Jones, White Riot, London's Burning...),* glaviot anti-impérialiste *(I'm So Bored with the U.S.A.),* chronique ordinaire d'une jeunesse dans l'impasse *(Career Opportunities),* autoportrait de groupe en forme d'hymne insurrectionnel *(Garageland),* fantastique réappropriation du reggae émergent *(Police & Thieves),* The Clash fait feu de tout bois, explose tous les vumètres et toutes les barrières mentales, sociales ou musicales. Incendié par la voix kérosène de Strummer qui expurge du sang, du gravier et quelques années de rage, ce chapelet de grenades au napalm sonne l'heure du réveil du rock, de l'appel aux armes d'une génération, de la solidarité entre tous les gueux et laissés-pour-compte de Londres et de l'Angleterre. Jeunes, chômeurs, glandeurs, drogués, squatteurs, Jamaïcains, rastaquouères, tous ont rendez-vous sous la bannière en feu de cet album.

Là où The Clash a vraiment fait la différence avec les Pistols en cette année 1977, c'est au son. Ces crétins de Pistols s'étaient fait surproduire par Chris Thomas, une huile des manettes à l'époque : résultat (nonobstant la qualité des morceaux et le phrasé inimitable de Rotten), *Never Mind the Bollocks* sonnait comme le disque d'un groupe de boogie graisseux lambda, carburait au binaire ordinaire. Rien de tel sur *The Clash* : à la fois chétives et coupantes, malingres et toxiques, les guitares hululent, grésillent, lacèrent les tympans... Avant écoute de ce disque qui attaque l'épiderme, prévoir le Mercurochrome et le vaccin antitétanique. Une fois paré, chargez le CD et poussez le volume à 11 : vous saurez alors à quoi ressemblait la fureur de vivre et d'en découdre à Londres en 1977, la dernière fois avant Nirvana où le rock à guitares électriques a quelque peu pesé sur le monde. *The Clash,* ou le son éternel de l'insoumission. **Serge Kaganski**

Malgré des ventes records en import aux Etats-Unis, Epic, filiale de CBS, mettra deux ans à sortir le premier album des Clash outre-Atlantique, modifiant la liste et l'ordre des morceaux.

LA RÉVOLTE DE LA COMMUNAUTÉ NOIRE À NOTTING HILL INSPIRERA AU CHANTEUR LES PAROLES DE *WHITE RIOT,* FUTUR HYMNE DE LA JEUNESSE BLANCHE ANGLAISE VÉNÈR.

En janvier 1977, téléguidé par Rhodes, le groupe signe avec Columbia Records... alors qu'il pensait faire affaire avec Polydor. Dans leur enthousiasme, les musiciens ne saisissent pas non plus que le contrat porte sur dix albums.

Le premier, il l'enregistre dans un petit studio de CBS (celui de *Raw Power* d'Iggy and the Stooges) avec Chimes, revenu pour l'occasion. Mais quand sort en avril *The Clash,* figurent seulement au recto de la pochette Joe, Mick et Paul (au verso, il y a une photo de l'émeute de Notting Hill). Dessus, on trouve une relecture de *Police & Thieves* de Junior Murvin, hit reggae des clubs anglais l'année précédente.

En mai, premier accroc entre The Clash et CBS : contre son avis, la maison de disques sort en single le poppy *Remote Control*. Le groupe n'a pas le temps de se rebeller, il part en tournée avec un nouveau batteur, Nick "Topper" Headon. Davantage branché funk et jazz, celui-ci voit d'abord The Clash comme un tremplin. Non seulement il va très vite s'intégrer, mais il apporte une puissance et un groove bienvenus. Grâce à lui, le groupe a les moyens d'aller fureter ailleurs, comme l'indique sa première contribution notable, le rythme de mitraillette en intro de *Tommy Gun*. ★★★

Le producteur Sandy Pearlman, Mick Jones et Joe Strummer au studio Record Plant pour le mixage final de *Give 'Em Enough Rope* à New York en septembre 1978.

LA STRATÉGIE DE BERNIE RHODES CONSISTE À CONQUÉRIR LE MARCHÉ US EN LE CARESSANT DANS LE SENS DU POIL, QUITTE À SE METTRE À DOS LE GROUPE QU'IL MANAGE.

★★★ Pour le quatuor, garder sa liberté et son identité devient essentiel. Contre Bernie Rhodes qui affirme vouloir le *"contrôle complet"* sur The Clash, le quatuor se révolte, tourne en dérision son discours pour composer *Complete Control*. Un morceau que le Jamaïcain fou Lee Perry vient produire. Justement, CBS et Rhodes insistent pour que le deuxième album bénéficie de l'aide d'un gros nom de l'industrie. Le manager choisit l'Américain Sandy Pearlman, producteur de Blue Öyster Cult, carton hard-rock outre-Atlantique. La branche américaine de CBS a refusé de sortir là-bas le trop hérissé et radical *The Clash*. La stratégie de Rhodes consiste à conquérir le marché US en le caressant dans le sens du poil, quitte à se mettre à dos le groupe qu'il manage. Ecartelé entre son intégrité et les ambitions commerciales de Rhodes, le groupe entre dans le dur, et 1978 sera éprouvante pour les nerfs.

Tête (d'affiche) pensante

En mars, installés sur un toit, Topper, Paul et leurs potes s'amusent à descendre des pigeons à la carabine. Craignant un acte terroriste, la police met les moyens (survol d'hélicoptère, etc.) pour les arrêter. Pire, les bestioles s'avèrent être de précieux pigeons voyageurs. Le mois suivant, alors que The Clash enregistre son attendu

© Bob Gruen/Dalle

GIVE 'EM ENOUGH ROPE

1978

***"Give them enough rope (and they will hang themselves)"* : "laissez-leur du mou (et ils se passeront la corde au cou)".** Le titre à lui seul synthétise tous les problèmes et tiraillements qui perturbent les Clash dès 1978. Et cette pochette où les vautours de l'industrie du disque et des forces de répression se disputent la carcasse d'un pauvre desperado tombé sur le front de la liberté ? A la fois provocant et fataliste, le frontispice (mots et images confondus) annonce forcément un album en demi-teintes. Après le franc-parler et les slogans épidermiques du premier jet, l'heure est aux questions, voire aux remises en question. Du coup, *Give 'Em Enough Rope* est un disque perpétuellement sur la défensive. On ne dit plus *I'm So Bored with the U.S.A.* mais *Safe European Home*.

Le jeu reste bourru et dangereux, mais les lignes d'assaut se sont repliées. Aux explicites offensives verbales et musicales succèdent une sorte de mélancolie et des textes sombres où domine un pessimisme opaque. En revanche, il est impossible d'invoquer ici la classique malédiction du deuxième album raté. A part sans doute un coût de réalisation prohibitif, donc pas très punk (plus de six mois de studio entre Londres, San Francisco et New York), et quelques propos ambigus sur le sujet des drogues, on aurait franchement tort de le bouder.

L'environnement qui accompagna l'enregistrement tenait effectivement du bourbier, mais les titres gagnèrent, dans l'adversité, une puissance introspective du plus bel effet. Et c'est cela que souligna le producteur Sandy Pearlman, recruté lui aussi pour un brillant contre-emploi. Connu pour avoir donné forme et autorité aux principaux chefs-d'œuvre du Blue Öyster Cult, il privilégiera l'énergie aux dépens du bouillonnement sanguin. Et ce n'était pas forcément un mauvais choix à cet instant charnière où The Clash se devait de prendre le pouvoir du mouvement punk ou de disparaître. En somme, Joe Strummer et les siens renforcent là les fondations de leur groupe pour déjà bâtir autre chose. *London Calling, Sandinista!* : on connaît la suite, mais en cette période d'atermoiements commence son incubation.

The Clash prend de l'assurance pour composer, sans trop céder de hargne et de fermeté. Après avoir imposé sa détermination, il apprend le maintien et l'audace. On le voit ainsi s'approprier le folk traditionnel d'*English Civil War* ou adapter le Mersey beat à la sauce destroy sur *Stay Free*. Côté rock aride, *Last Gang in Town, Guns on the Roof* ou *Drug-Stabbing Time* assurent une arrogante relève, pendant que *Safe European Home* prouve le bien-fondé éventuel d'une production ajustée.

Pearlman fut certes imposé par une maison de disques qui refusa de sortir le premier album aux Etats-Unis, mais son apport est appréciable, rarement envahissant. C'est lui qui calibre le ton enlevé de *Tommy Gun* et transforme les guitares en efficientes armes de combat (rock : facile, mais avéré).

Bien sûr, cette mise en plis à l'américaine, un peu clinquante, n'est pas toujours en adéquation avec les constats sociaux et les humeurs noires de Joe, mais *Give 'Em Enough Rope* gagne, grâce à cette ambivalence, une force unique bien qu'amphigourique. Mine de rien, Mick Jones y réalise son rêve de rock star, entretenu depuis ses Delinquents (Mott the Hoople *meets* New York Dolls en 1974), sans que Strummer ne trahisse la quasi-mission de service public des Clash. Grand disque, quoi qu'on en dise. **Jean-Luc Manet**

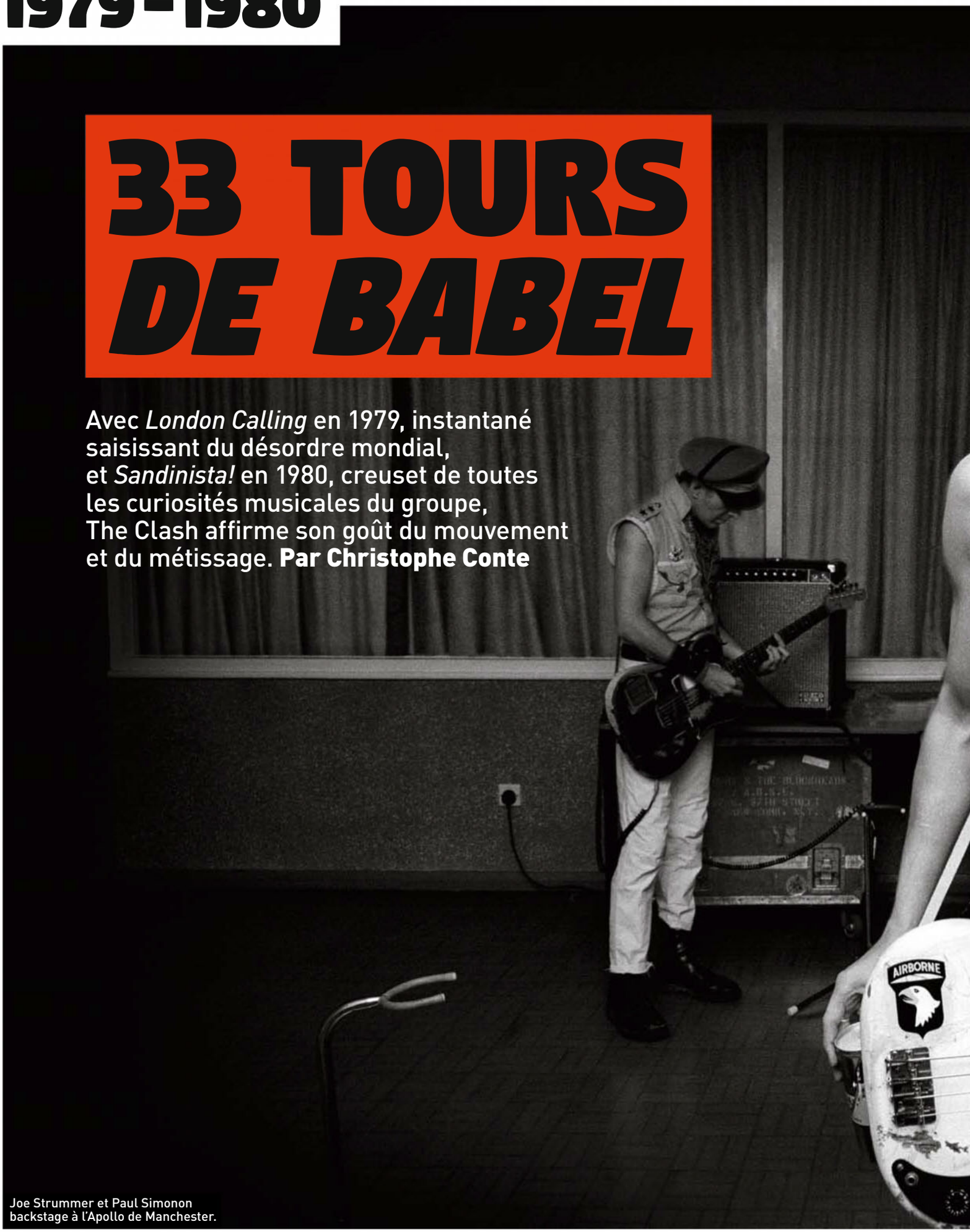
deuxième album, il se retrouve tête d'affiche d'un raout antiraciste, organisé pour contrer la montée du National Front. Strummer clame sur scène : *"Nous ne sommes pas là que pour vendre des disques."* L'engagement politique du quatuor se fait de plus en plus critique, comme le T-shirt en l'honneur des Brigades rouges arboré par Joe en public.

Backstage, les rapports avec Bernie Rhodes prennent de plus en plus une dimension conflictuelle. Dans le dos du groupe, il met sur pied des concerts, intervient pendant les interviews. Pour ne rien arranger, il a accepté que les réalisateurs Jack Hazan et David Mingay suivent le groupe pour tourner *Rude Boy,* un film en partie documentaire (lire p. 71). Dans cette tentative de cinéma vérité, Ray Gange, une connaissance de Strummer un peu bébête et raciste, rabâche que The Clash ne devrait pas toucher à la politique.

A l'été 1978, Rhodes est viré, le superbe single *(White Man) In Hammersmith Palais* sort en single et le groupe s'affiche en costumes afin d'illustrer sa mutation en cours. The Clash n'est plus vraiment punk... Problème, les autres ne l'ont pas encore compris. Lors de la tournée à l'intitulé prémonitoire (*On Parole,* soit "en liberté conditionnelle"), les incidents se multiplient. Sur scène, Joe et Mick sont souvent obligés de calmer les esprits échauffés par les pogos. Lors d'un concert à Glasgow, la sécu et les spectateurs se bastonnent, le service d'ordre s'en prend au groupe. Dehors, une autre rixe éclate ; Paul et Joe, au bord de la crise de nerfs, sont arrêtés par la police, bien contente de se payer des Londoniens. C'est dans ce climat compliqué que sort le furieux *Give 'Em Enough Rope* en novembre 1978. Mission réussie : le groupe conforte sa position chez lui avec une deuxième place dans les charts britanniques et pénètre le marché américain. Son goût pour l'aventure lui donne déjà des envies d'aller voir ailleurs. ★

33 TOURS DE BABEL

Avec *London Calling* en 1979, instantané saisissant du désordre mondial, et *Sandinista!* en 1980, creuset de toutes les curiosités musicales du groupe, The Clash affirme son goût du mouvement et du métissage. **Par Christophe Conte**



Joe Strummer et Paul Simonon backstage à l'Apollo de Manchester.

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

Vu d'aujourd'hui, c'est à peine croyable, mais lorsqu'ils entament les répétitions en vue d'enregistrer leur troisième album, les membres des Clash sont en cale sèche. Le *Pearl Harbour Tour* aux Etats-Unis de février 1979 les a laissés sur les rotules, et pour corser encore un peu plus l'affaire, leur manager historique Bernie Rhodes les a lâchés quelques mois plus tôt, pour miser sur de jeunes chevaux alors plus affutés tels que les Dexys Midnight Runners et les Specials.
Le punk offensif et radical n'est désormais qu'un vieux souvenir et la génération suivante pousse déjà au portillon, aidée par l'arrivée au pouvoir d'une future muse idéale : Margaret Thatcher. Dans les esprits un peu obtus de l'époque, le groupe qui beuglait *I'm So Bored with the U.S.A.* juste avant d'aller se vendre aux Yankees pour quelques opulentes poignées de dollars passe pour une bande de sociaux-traîtres, et il ne va pas falloir trop compter sur eux pour la résistance qui s'organise.
En quittant le colosse Rhodes, le groupe a également dû laisser derrière lui son studio de répétition de Camden et se retrouve à répéter à partir du mois de mai à l'arrière d'un garage du quartier de Pimlico, baptisé Vanilla Studios, débarquant avec trois fois rien, sinon quelques envies de rompre avec son jeune passé. Au même moment atterrit dans les bacs le EP *The Cost of Living* (un titre qui fait rêver), dont la chanson phare est une reprise de *I Fought the Law* de Sonny Curtis. Quant aux autres titres (parmi lesquels une nouvelle version de *Capital Radio*), ils n'indiquent pas vraiment que le réservoir est rempli à ras bord d'un carburant nouveau. Les *Vanilla Tapes,* qui ont longtemps circulé sous la parka avant d'être officiellement publiées dans l'édition *25th Anniversary* de *London Calling,* dévoilent quant à elles un groupe en plein tâtonnement, qui bredouille poussivement des embryons de morceaux dont rien ne laisse supposer qu'ils changeront l'histoire du rock huit mois plus tard.

Un tigre dans le moteur

L'arrivée de Miss Maggie au 10 Downing Street, le 4 mai 1979, a-t-elle servi de détonateur ? Quoi qu'il en soit, lorsque le quatuor pénètre au cours de l'été dans les Wessex Sound Studios à Londres, la métamorphose et le regain de sève vont vite se remarquer, et derrière la console c'est le producteur Guy Stevens qui est choisi pour canaliser cette fougue nouvelle palpable dès les premières heures (la reprise de *Brand New Cadillac* de Vince Taylor fait figure de tour de chauffe).
Stevens n'est pourtant pas le type le plus rassurant de la planète. Il s'est distingué en produisant certains groupes de l'ancien monde (Procol Harum, Mott the Hoople), et surtout il est un peu tricard dans le *music business* en raison de son alcoolisme notoire et de sa toxicomanie – il mourra d'une overdose deux ans plus tard, en août 1981. Ce choix, imposé notamment par Strummer, s'avère pourtant payant car Stevens accomplit exactement le désir d'un groupe qui souhaite revenir aux fondamentaux du rock'n'roll tout en continuant son appropriation de la soul et du reggae, avec de nouvelles incursions dans le jazz et certaines inflexions plus pop que sur les deux premiers albums.
A raison de sessions de dix-huit heures par jour étalées sur trois mois, The Clash maintient sa concentration au maximum et se retrouve à l'automne avec non pas un mais deux albums dans la boîte, au grand dam de son label, CBS, car le groupe exigera en plus que cette double déflagration soit vendue pour le prix d'une seule. Dix-neuf titres, parmi cette impressionnante moisson, seront retenus pour dresser l'un des instantanés du désordre mondial les plus saisissants qui soient.
La pochette, une photo de Paul Simonon en train de fracasser sa basse Fender Precision lors d'un concert tout chaud du mois de septembre 1979 au Palladium de New York, montre l'envie d'en découdre, tandis que le lettrage rose et vert calqué sur le premier LP de Presley renvoie à cette pureté rock originelle dont The Clash se veut la réplique à l'orée des années 1980.
Car *London Calling,* introduit par l'hymne martial qui lui donne son titre, est à la fois un dazibao de toutes les turbulences qui agitent l'actualité – la situation des sans-grade, le chômage galopant, les tensions policières, la menace nucléaire et la dérégulation économique – et, dans une focale plus large, un véritable acte d'amour à l'adresse de la musique, que le groupe londonien empoigne de manière virile tout en se montrant en réalité d'une tendresse infinie. The Clash parvient en outre à concentrer un nombre impressionnant de styles et de variations sans jamais perdre son cap, chaque chanson frappant comme un talon sur l'asphalte, chaque refrain claquant comme un pavillon pirate sur le mât d'un galion.

Ligne claire et posture de conquête

Le contact avec l'Amérique a d'évidence enrichi sa palette musicale mais également son éventail de références, Strummer évoquant par exemple le fameux mythe de Stagger Lee dans *Wrong 'Em Boyo*. Le son de Muscle Shoals *(The Right Profile)* cohabite avec celui des quartiers jamaïcains de Londres (*Guns of Brixton,* composé et chanté par Simonon), et parfois un même morceau a deux visages comme *Clampdown,* qui démarre comme du swamp rock un peu gothique avant de s'emballer dans une direction opposée. Mick Jones, particulièrement en verve (il est en grande partie le maître d'œuvre musical du disque), s'octroie les voix *lead* sur les deux morceaux les plus fluides et mélodiques, *Lost in the Supermarket* et surtout *Train in Vain,* chanson finale qui n'apparaît pas dans le tracklisting de l'album, rajoutée au dernier moment après une opération avec le *NME* qui a capoté.
Après le confus *Give 'Em Enough Rope* et sa production bas du casque, The Clash retrouve donc sa ligne claire et sa posture de conquête, qui ne tardent pas à faire des étincelles sur scène.

Live à Brighton en 1980.

© Chris Craske/Photoshot/Maxppp

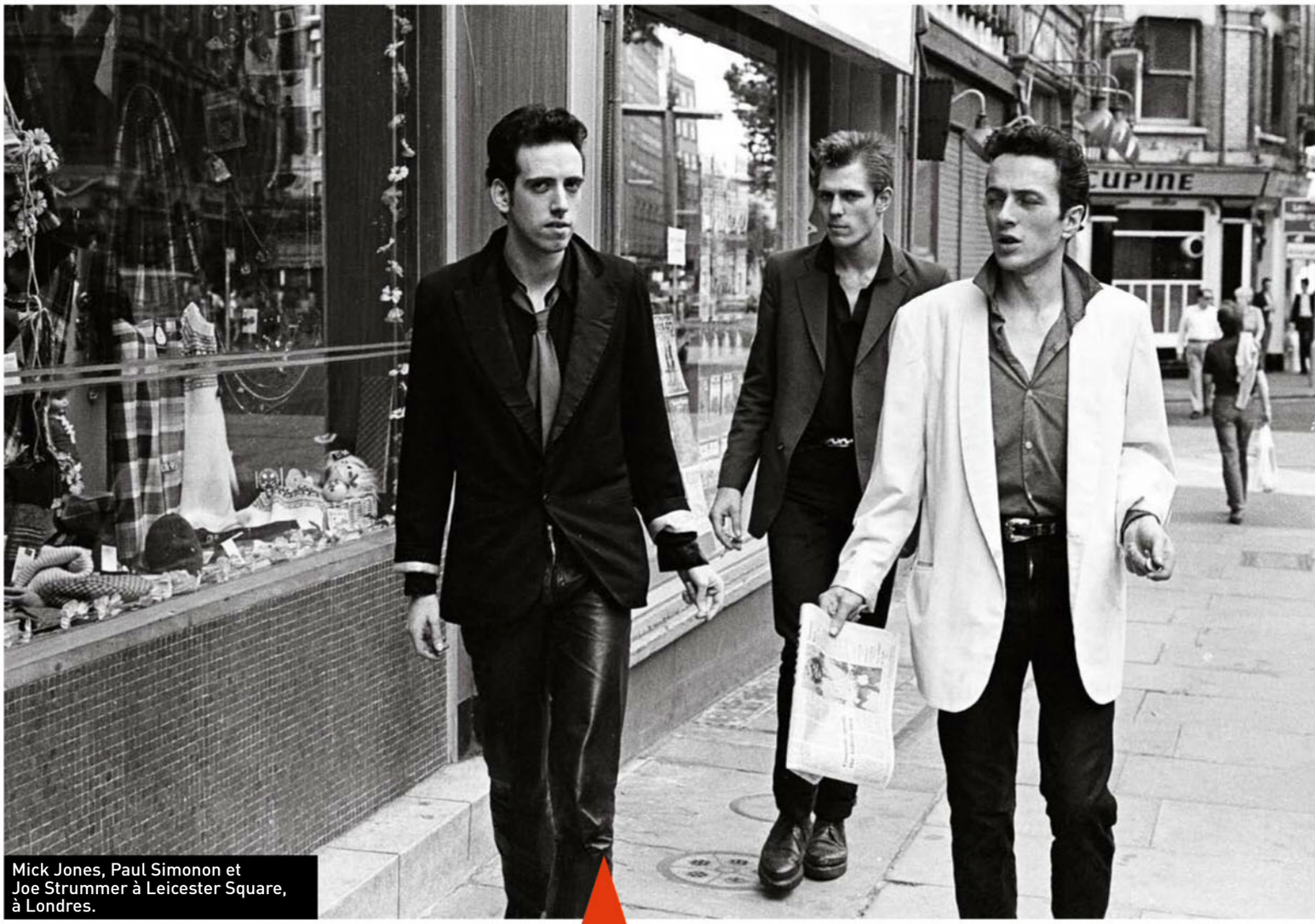
Le nouveau meilleur groupe du monde est né, à travers ces deux mamelles qui nourrissent sa gloire exponentielle, comme ce fut autrefois le cas pour Dylan *(Blonde on Blonde),* les Beatles (le double blanc) ou les Stones *(Exile on Main Street).* Mais on n'a encore rien vu.

En quête d'indépendance

Pour comprendre comment The Clash en est arrivé à délivrer un triple album en décembre 1980, pile un an après *London Calling,* et donc à commettre une véritable folie artistique, industrielle et commerciale, il faut revenir sur le bras de fer qui n'a cessé, depuis le début, d'opposer le groupe à sa maison de disques, CBS. Tout le nœud de l'affaire tient en un chiffre et une lettre qui évoquent une taille de soutien-gorge : 95 B. Quand, en janvier 1977, avant le Grand Soir du punk, le groupe signa à la hâte son contrat pour la rondelette somme de 100 000 livres, personne ne se soucia de cette clause n° 95, dissimulée dans les profondeurs du texte, ni de l'alinéa B qui liait The Clash à CBS non pas pour cinq albums, comme on pouvait le croire en lisant en diagonale, mais pour dix.

Trois ans plus tard, après avoir enchaîné deux albums simples et une double galette, le groupe pense ne plus devoir qu'une unité à sa maison mère et croit récupérer sa liberté une fois le prochain album terminé. C'est, dans l'Angleterre postpunk, l'époque de la grande floraison des labels indépendants, et The Clash n'aspire qu'à obtenir la même liberté de mouvement que les groupes signés ★★★

LONDON CALLING EST À LA FOIS UN DAZIBAO DE TOUTES LES TURBULENCES QUI AGITENT L'ACTUALITÉ ET UN VÉRITABLE ACTE D'AMOUR À L'ADRESSE DE LA MUSIQUE.



Mick Jones, Paul Simonon et Joe Strummer à Leicester Square, à Londres.

★★★ chez Rough Trade, Factory ou Stiff Records, des enseignes artisanales et autogérées qui correspondent mieux à leur éthique originelle. Dans *Hitsville U.K.* – pourtant écrite, au départ, en vue de figurer sur le futur album d'Ellen Foley, chanteuse américaine et alors petite amie de Mick Jones –, il est ainsi question de cette effervescence retrouvée au Royaume-Uni grâce à la dynamique des labels face aux majors dinosaures. En attendant, avec son contrat plombé sur les épaules, The Clash se retrouve début 1980 aux abords d'un nouveau virage en épingle, obligé de trouver une astuce pour retourner dans l'arène et éviter d'assister en spectateur sclérosé à l'évolution d'une nouvelle scène musicale qui a retenu les leçons du punk et les met en pratique avec un peu plus d'habileté et de flair que ses aînés.

London Calling est dans les bacs depuis seulement deux mois lorsque, en février 1980, à l'occasion d'une halte à Manchester pour un concert, le groupe entre en studio en compagnie du toaster et DJ Mikey Dread pour y enregistrer deux nouveaux titres d'inspiration clairement jamaïcaine, *Bankrobber* et l'instrumental *Shepherds Delight*. C'est la solution miracle que le groupe a trouvée pour prévenir ses rhumatismes : une *singles campaign* qui consiste à publier un nouveau simple tous les mois, avant même que le précédent n'ait été éjecté des charts, occuper le terrain en permanence, tendre un fil ininterrompu avec le public, retrouver l'urgence et la souplesse combative des débuts.

Hélas, Maurice Oberstein, big boss de CBS à Londres, n'a pas du tout le même plan d'action en tête. Pour lui, ce qui importe, c'est d'abord d'asseoir le groupe sur la scène internationale, notamment aux Etats-Unis, où The Clash a tourné à deux reprises l'année précédente. *London Calling* démarre en flèche chez les Yankees et, quelques mois plus tard, grâce au single *Train in Vain,* l'album atteint l'honorable vingt-troisième place du Billboard avec 650 000 exemplaires vendus. Oberstein s'oppose donc à la sortie de *Bankrobber,* prétextant que le texte ne lui plaît pas, d'autres grands esprits maison estimant quant à eux que la chanson ressemble à du Bowie joué à l'envers. De rage, The Clash change une nouvelle fois de braquet et décide que le prochain album sera encore un double, enregistré de manière itinérante.

Au terme d'une nouvelle tournée plutôt chaotique aux Etats-Unis, le groupe se retrouve bloqué à New York, amputé de Paul Simonon, parti au Canada tourner dans un film ayant pour thème l'histoire d'un groupe de rock, *Ladies & Gentlemen, The Fabulous Stains.* Toujours accompagné de Mikey Dread et de

SANDINISTA! RESTE LE SEUL ÉQUIVALENT NOTOIRE DE LA GRANDE FOIRE À TOUT DU DOUBLE ALBUM BLANC DES BEATLES.

© Virginia Turbett/Redferns/Getty Images

l'ingénieur du son Bill Price, également présents sur la tournée, le trio loue le studio new-yorkais Power Station dans le but d'enregistrer quelques reprises de façon plus récréative que réellement créative. Parmi les titres qui voient le jour lors de ces sessions, une reprise du *Police on My Back* des Equals, le groupe d'Eddy Grant.

Le nouveau son urbain

Sans le savoir, The Clash vient de donner le coup d'envoi du marathon *Sandinista!.* Porté par l'enthousiasme que ces nouvelles méthodes de travail collectives soulèvent, le groupe fait venir de Londres Mick Gallagher, le clavier des Blockheads de Ian Dury, qui a déjà participé à l'enregistrement de *London Calling* et qui apporte dans ses bagages le bassiste de son groupe, Norman Watt-Roy. Installés cette fois au studio Electric Lady, construit comme on le sait sur mesure pour Hendrix, le groupe et ses invités entrent cette fois dans le vif du sujet avec la mise en boîte partielle de *Junkie Slip, Broadway* et d'une version chantée de *Shepherds Delight* intitulée *If Music Could Talk.*

Dans la rue, Mick Jones croise, par hasard, Tymon Dogg. Ce personnage fantasque à la dégaine improbable de beatnik fut, bien des années plus tôt, le professeur de guitare de Strummer. Jones invite illico Dogg au studio, où il enregistre l'une de ses compositions, *Lose This Skin,* emmenée par un violon crissant et une voix crispante de vieille sorcière d'opérette. Le morceau échouera lui aussi sur *Sandinista!,* The Clash trouvant judicieux de faire profiter de sa notoriété (et aussi de quelques royalties) un vieux pote dans le besoin. Mais Mick Jones ne ramènera pas qu'un pauvre freak décati de ses virées en ville. Chez les disquaires blacks de Brooklyn, il achète une pile de maxis de rap, notamment les premières productions Sugar Hill Records, et s'empresse d'aller prêcher auprès des autres la bonne parole du hip-hop naissant.

Le nouveau son urbain new-yorkais fait donc une entrée fracassante dans le chaudron que The Clash a mis sur le feu, sa parenté avec le reggae toasté l'ayant rendu immédiatement familier aux oreilles de tout le monde. *The Magnificent Seven* et *Lightning Strikes,* morceaux absolument jumeaux, adaptent le vocable rap à la grammaire Clash, et le résultat se révèle particulièrement détonant. Paul Simonon revenu de son escapade cinématographique, le groupe décide de ne pas briser la dynamique créée depuis plusieurs mois et s'envole pour la Jamaïque afin d'y poursuivre l'enregistrement de ce qui devrait, à terme, constituer l'album le plus ambitieux et hétéroclite jamais sorti en Angleterre. Au studio Channel One de Kingston, The Clash va pourtant vivre l'épisode le plus "Spinal Tapesque" de toute son histoire. Quelques mois plus tôt, au même endroit, les Rolling Stones s'étaient acheté la bienveillance des voyous locaux en distribuant à tout-va des liasses de dollars. Les Clash, qui passent également pour un groupe de nababs occidentaux – alors qu'ils n'ont pas un sou et vivent à crédit sur la carte bancaire de la petite amie mannequin de Simonon –, sont sommés d'arroser à leur tour les mauvaises graines s'ils veulent poursuivre leur séjour sur l'île.

C'est après l'enregistrement incomplet de deux morceaux, *Junco Partner,* un classique du rhythm'n'blues de La Nouvelle-Orléans reconnecté à ses racines caraïbes, et *Kingston Advice,* que les choses vont brusquement se gâter. Joe Strummer racontera souvent l'anecdote, notamment dans le documentaire *Westway to the World* : *"J'étais assis au piano, ce fameux vieux piano désaccordé qui avait servi à créer ce son fantastique que l'on entend sur les productions Channel One, et je posais les bases d'un futur morceau. Mickey Gallagher est venu me taper sur l'épaule pour me dire qu'il fallait décamper sur-le-champ, que les dealers les plus dangereux de la ville étaient en route avec pour intention de massacrer tout le monde. En cinq minutes, on avait plié bagage, tous entassés avec le matériel dans une camionnette Renault trop étroite. Notre fuite ressemblait plus à du Jacques Tati qu'à* The Harder They Come*".*

Un laboratoire vivant

De retour à Londres, The Clash choisit cette fois la sécurité et prend ses quartiers dans les studios ★★★

LONDON CALLING
1979

On ne va pas tourner autour du pot : voilà l'un des dix ou vingt meilleurs disques de l'histoire du rock. Mais *London Calling* vaut encore mieux qu'un chef-d'œuvre de panthéon : c'est un disque vivant, qui palpite encore de toutes ses tripes. Je le sais, j'ai fait le test en le rejouant avant de rédiger cette chronique, et mon sang n'a fait qu'un tour : j'ai retrouvé d'un coup les artères de mes 20 ans, la sensation que de la lave coulait dans mes veines. Après l'erreur de casting sur *Give 'Em Enough Rope* (grösse pröduktion de Sandy "Blue Öyster Cult" Pearlman), The Clash est allé sortir de sa tanière Guy Stevens, figure culte des studios britanniques. Stevens, c'était le type qui avait façonné le fabuleux son des grands moments de Mott the Hoople, un des plus brillants disciples de Phil Spector, une sorte de Jack Nitzsche anglais. Bon, en 1980, il était légèrement carbonisé, participant aux sessions de *London Calling* en dilettante, jouant avec son flingue, tirant parfois quelques salves dans le plafond du studio (effets secondaires du modèle Spector)... N'empêche que le son de *London Calling* est une merveille d'équilibre, mélange parfait de compacité et d'espace, de puissance et de rondeur chaloupée, de percussion et de séduction. C'est ce son à la fois giflant et caressant qui cimente l'affaire, lui donne cette unité et cette cohésion fabuleuses. Il fallait bien ça, car après la tournée américaine, l'inspiration de Strummer, Jones et Simonon explose, se barre dans diverses directions, s'ouvre au vaste monde, arpente de nouveaux territoires tant géographiques que temporels. L'album s'ouvre sur *London Calling*, la chanson, hymne racé qui sonne l'alarme : *"L'âge de glace arrive... Londres s'enfonce et j'habite près du fleuve..."*. Un genre de manifeste poético-prophétique dont l'inquiétude apocalyptique est toujours aussi pertinente aujourd'hui. A l'encontre de l'esprit table rase des punks, The Clash rend hommage à certains de ses pères : Vince Taylor *(Brand New Cadillac),* Montgomery Clift *(The Right Profile),* Stagger Lee *(Wrong 'Em Boyo).* La conscience sociale et politique des gars se déploie, ils invoquent les mannes de la guerre d'Espagne et le fantôme de García Lorca *(Spanish Bombs),* alimentent l'envie de révolte contre l'état des choses imposé par l'ordre thatchérien *(Clampdown),* filent l'allégorie sur la société consumériste *(Lost in the Supermarket)* ou chroniquent les faits divers policiers *(Guns of Brixton).*

Question texte et mélodies, c'est quasiment l'état de grâce : pas un déchet, pas la moindre chanson faiblarde à l'horizon. The Clash met la gomme, bande à l'unisson et sans mollir, quelle que soit la configuration : rockab' transfiguré *(Brand New Cadillac),* appel à l'émeute (*Clampdown,* l'un des pics orgasmiques des concerts de l'époque), reggae inspiré *(Rudie Can't Fail, Revolution Rock)*, pop aérée au timbre mentholé de Mick Jones *(Lost in the Supermarket, Train in Vain, The Card Cheat)*... Simonon a fait des progrès étourdissants à la basse (et une sortie vocale intéressante sur *Guns of Brixton*), Topper propulse le gang avec un mix fantastique de brutalité, de précision et de finesse, Jones multiplie les textures de guitare et Strummer drive toute l'affaire tel un Che du micro. Londres appelle ? Trente-huit ans plus tard, on est toujours scotché au bout du fil.

Serge Kaganski

★★★ Wessex pour le début officiel de l'enregistrement du nouvel album, même si une trentaine de chansons ont été ébauchées à New York et Kingston. Les relations avec CBS, qui s'étaient sensiblement réchauffées avec la sortie du single *Bankrobber,* finalement mis dans les bacs au mois d'août, vont encore une fois plonger sous la barre du zéro à cause des exigences inconciliables du groupe et de sa maison de disques.
Comme *London Calling* a été vendu au prix d'un album simple, CBS leur signale que le disque ne comptera que pour une unité dans leur contrat. Qu'à cela ne tienne : The Clash annonce que le prochain album ne sera pas un double, comme annoncé, mais un triple. Une fuite en avant délirante, accentuée par le refus de renoncer à la ligne dure prônée par le groupe en matière de prix des disques. Le prix du triple album ne devra donc pas excéder 5,99 livres, The Clash renonçant en échange à ses royalties sur les 200 000 premiers exemplaires vendus. Un geste de bravoure totalement fou lorsqu'on sait que *London Calling* a plafonné à 180 000 exemplaires au Royaume-Uni. CBS accepte en rechignant ce deal à risque. On raconte qu'à l'époque Bruce Springsteen a fait pression à son tour pour qu'on l'autorise à publier un double album en arguant que "si ces Angliches peuvent en faire trois, personne ne m'empêchera d'en faire deux".
Enfermé quasiment jour et nuit à Wessex, lors de séances épiques qui durent cette fois encore dix-huit heures sans interruption, The Clash et toute sa tribu vont s'employer à dynamiter les dernières barrières stylistiques qui résistaient encore, fragilisant l'équilibre interne du groupe mais renforçant par un effet de balancier sa propension à tout aspirer et recycler. Chacun des quatre membres, comme l'analysera plus tard Strummer, aura l'occasion avec cet album de pousser au paroxysme ce qui constituait sa culture de base : le funk et le hip-hop pour Mick, le reggae pour Paul, le rhythm'n'blues pour Joe et le jazz d'inspiration soul pour Topper. Au lieu d'une banale enfilade de chansons, le groupe s'emploie à inventer ce qui, au final, s'apparentera plus à un sound system débridé qu'à un album de rock.
Pour la plupart écrits en studio, les morceaux sont assez perméables pour accueillir la contribution de chacun, accepter d'éventuelles relectures dub *(One More Time/One More Dub, Junco Partner/Version Pardner)* ou diverses déclinaisons en abyme. La signature Strummer-Jones, qui prévalait sur les précédents albums, sera d'ailleurs remplacée par un paraphe collectif, "The Clash", dans les crédits de *Sandinista!.*
Mais si on s'est toujours plu à imaginer les séances de *Sandinista!* comme une sorte de happening enfumé et libertaire, Strummer a expliqué par la suite qu'il n'en était rien. Au contraire, c'est quasiment à une discipline de caserne qu'a dû se plier toute l'équipe afin de préserver son endurance et d'éviter de sombrer dans une spirale sans issue. Strummer avait ainsi eu l'idée d'aménager une pièce de détente, située le plus loin possible de la cabine du studio, où chacun venait fumer des joints et se relaxer après les prises. Dans l'enceinte même du studio, en revanche, l'interdiction de picoler ou de fumer fut maintenue pendant toute la durée de l'enregistrement, permettant de conduire à terme et sans incident l'extravagante entreprise.
Comme The Clash s'était fixé par avance pour objectif ultime de proposer six morceaux sur chacune des six faces, il est certain qu'à quelques moments la tentation de bâcler la copie se fit pressante. Comment expliquer autrement la présence de deux standards clashiens, *Career Opportunities* et *Guns of Brixton,* interprétés par les mouflets au demeurant craquants de Mickey Gallagher ? *Sandinista!* comporte ainsi quelques grosses ficelles déroulées avec un évident plaisir fumiste, mais dans des proportions fortement minoritaires par rapport aux instants de fulgurance. Et si le son général n'est pas aussi tranchant et implacable que celui de *London Calling,* il émane de tout ce bordel ambiant un grouillement de vie, une vibration charnelle sans équivalent sur aucun disque, les *Basement Tapes* de Dylan ou *Exile on Main Street* des Stones exceptés. Ramené à un album simple – comme tant de commentateurs en avaient émis le souhait à l'époque –, recentré sur les morceaux les mieux structurés (*Ivan Meets G.I. Joe,* écrit et chanté par Topper, *Somebody Got Murdered, The Magnificent Seven* et une dizaine d'autres), sans tous ces parasites qui en font aujourd'hui tout le sel, *Sandinista!* n'aurait ressemblé qu'à un disque syndical des Clash, comme plus tard le décevant *Combat Rock*. Or c'est précisément l'aspect 33 tours de Babel, son côté laboratoire et labyrinthe qui lui confère aujourd'hui ce statut particulier,

SANDINISTA!
1980

On les excusera : à l'époque, les Londoniens eux-mêmes n'avaient sans doute pas conscience de bousculer à ce point les conventions. Pourtant, la pochette, avec sa photographie des quatre anciens punks sapés chacun dans son style, annonce les couleurs musicales, métissées et surprenantes. Devenu une entreprise collective menée par quatre individualités bien distinctes, The Clash écrit ici le carnet de voyage d'un périple à la fois réel et intérieur, à travers le temps et l'espace. Dans cette somme en forme de bilan bordélique, on retrouve à sa juste place l'obsession pour le reggae jamaïcain ou le rock'n'roll fifties. Mais d'autres sujets d'attirance, bien enfouis jusque-là, sont exposés au grand jour pour la première fois. L'Amérique, qui a été un repoussoir et un objet de fascination, souffle ici aux Clash une reprise du bluesman Mose Allison *(Look Here),* le pousse à tâter le pouls du groove new-yorkais *(Lightning Strikes)* ou à entonner du gospel, de la soul. Enchaînant avec foi les jeux de rôles et rendant crédibles leurs différentes incarnations, ces quatre grands gamins se déguisent en guérilleros *(Washington Bullets)* ou en crooners *(Broadway)*, organisent un carnaval *(Let's Go Crazy)* ou l'insurrection. Prétendre, comme certains tristes historiens ou petits épargnants du rock, que *Sandinista!* aurait dû être réduit à un seul disque – et purgé de tous ces essais fantasques – est bien une idiotie. Cela reviendrait à mettre au pas cette écriture décomplexée et sensible (*Rebel Waltz, The Street Parade* ou *Version City*) qui s'exprime ici sereinement, à couper les ailes d'un album qui ressemble à un énorme fantasme, incessante et hypnotique succession de mirages.
Plus on s'enfonce dans ce trou noir, moins il devient réel, les collages mystérieux et les auto-remixes se bousculent, provoquent la perte des sens. Derrière la mélancolie finale de *Shepherds Delight,* dub aussi doux que lugubre, on pourrait entendre l'oraison funèbre de la plus incroyable des aventures par ses acteurs eux-mêmes. Comme si The Clash se savait au bout de son rêve – voir l'introspectif *If Music Could Talk*. *Sandinista!* marque aussi la fin de l'innocence. Le groupe clôt l'album en regardant avec nostalgie son reflet : celui de quatre rockeurs et humbles laborantins qui se sont jetés à âmes et corps perdus dans leur quête. Bien sûr, *Combat Rock,* l'épisode suivant, est glorieux, goûteux et plus populaire, mais il jouit d'une liberté plus calculée, moins folle. Jouissif trop-plein d'idées et de sensations voué à être constamment redécouvert – les sommets avérés font ombrage à des perles plus obscures –, *Sandinista!* représente une expérience dont on peut ne jamais se remettre.
Vincent Brunner

Backstage au Masonic Auditorium de Detroit, le 17 septembre 1979.

© Robert Matheu/Dalle

unique (mais en revanche pourvu d'une descendance pléthorique) dans l'histoire du rock anglais. Et dans l'histoire de la musique populaire tout court.

Un air de confusion

En novembre 1980, la première fusée lancée depuis la base *Sandinista!* est un genre de leurre. Le single *The Call Up,* accompagné de sa face B *Stop the World* (non extraite de l'album, un luxe !), reçoit un accueil pour le moins mitigé. Avec ses accents martiaux et son côté roboratif, appuyé par un clip signé Don Letts dans lequel le groupe apparaît vêtu de différents uniformes militaires, la chanson n'est en rien représentative des grands écarts et des audaces du futur album. C'est juste un nouvel hymne cla[sh]ssique, moins percutant toutefois que les précédents.

Déjà, dans les chroniques en Angleterre, on commence à attaquer le groupe en stigmatisant sa prétendue américanisation galopante, synonyme de démission, voire de désertion. Un argument repris en décembre 1980 à la sortie de l'album, dans la chronique de Nick Kent pour le *New Musical Express* qui dénonce non seulement sa vacuité musicale maquillée par la quantité de musique offerte mais, surtout, la confusion du discours politique des Clash, alors que le thatchérisme naissant mérite, selon lui, une résistance claire et ciblée. Il est vrai que, en paraissant embrasser la cause des Sandinistes, ces rebelles marxistes nicaraguayens qui ont renversé la dictature de Somoza en 1979 au terme d'une guerre civile particulièrement sauvage, The Clash a l'air de donner dans l'internationalisme cacophonique. Pourtant, une seule chanson sur les trente-six, *Washington Bullets,* aborde le sujet. Et encore, elle évoque aussi l'invasion russe en Afghanistan, l'annexion du Tibet par la Chine et l'action des mercenaires de tout poil dans un grand mélange pas forcément limpide.

THE MAGNIFICENT SEVEN ET LIGHTNING STRIKES ADAPTENT LE VOCABLE RAP À LA GRAMMAIRE CLASH, ET LE RÉSULTAT SE RÉVÈLE PARTICULIÈREMENT DÉTONANT.

Joe Strummer, qui s'est toujours gardé de jouer aux tribuns démagogues, préfère à l'agit-prop rock'n'roll cette approche un peu naïve et indécise du type qui cherche à comprendre, qui se construit d'abord lui-même à travers son engagement, ne prétend pas assener aux autres des leçons qu'il n'a pas encore digérées. C'est sa rencontre fin 1979 à San Francisco avec un agitateur de l'ultragauche américaine, Moe Armstrong, bien connu de la CIA et moins célèbre comme musicien d'un groupe sixties oublié, Daddy Longlegs, qui déclenchera l'intérêt de Strummer pour les Sandinistes. Et lorsque, en ★★★

★★★ studio, il chantera pour la première fois devant les autres le texte de *Washington Bullets* et son final *ad lib* où se répète le mot *"Sandinista!"*, c'est Mick Jones qui remarquera le premier que ça peut faire un excellent titre d'album, parce que *"ça sonne bien"*. C'est aussi con que ça, le rock.

A contretemps

En Grande-Bretagne notamment, les avis de la presse sont sans pitié à la sortie de *Sandinista!* : The Clash est tout bonnement accusé d'autosuffisance, et la triple hostie, traitée d'étouffe-chrétien, indigeste sur la forme, indigente sur le fond. On peut comprendre ces arguments : porté par la déferlante punk, mouvement qui avait relancé les chevaux de bataille primitifs du rock – le laconisme, l'urgence, la verve –, The Clash, en publiant un triple album, désertait le combat pour retourner à ce format prisé des ennemis. Tous ces Yes, ces Emerson, Lake & Palmer de l'ère du rock symphonico-progressif auxquels leur génération avait prétendument cloué le bec et le cercueil.

Symboliquement, l'outrage n'était pas banal, mais *Sandinista!* était tout à fait l'opposé d'un concept-album : plutôt un long résumé fragmenté en autant de morceaux hétéroclites de toutes les grandes épopées musicales, passées, présentes et – on ne s'en rendrait compte que bien plus tard – futures. On y trouve en vrac du blues, du jazz, du gospel, du calypso, du rockabilly, du zydeco, de la pop, de la soul, du ska, du reggae, du funk, du rap, du dub, de la new-wave, du bizarre de bazar, de fausses comptines et divers genres encore, parfois enchâssés les uns dans les autres, superposés ou carrément fusionnés.

Mais le plus important, c'est ce sentiment palpable que The Clash n'avait lui-même pas prévu une telle abondance, qu'il ne l'avait pas programmée à l'avance comme d'autres carriéristes de la globalisation et du postmodernisme racoleur. Cet album, il paraissait évident qu'ils l'avaient façonné en regardant toujours droit devant eux, sans calculette ni plan d'action à la main, sans chercher à "faire œuvre" et encore moins à jouer les encyclopédistes.

Contrairement à l'autre grand album de vampire boulimique paru la même année, le jouissif *Get Happy!!* d'Elvis Costello, *Sandinista!* ne donne jamais l'impression de faire allégeance à, ni de renier, son temps en se lamentant sur les splendeurs de l'avant-veille.

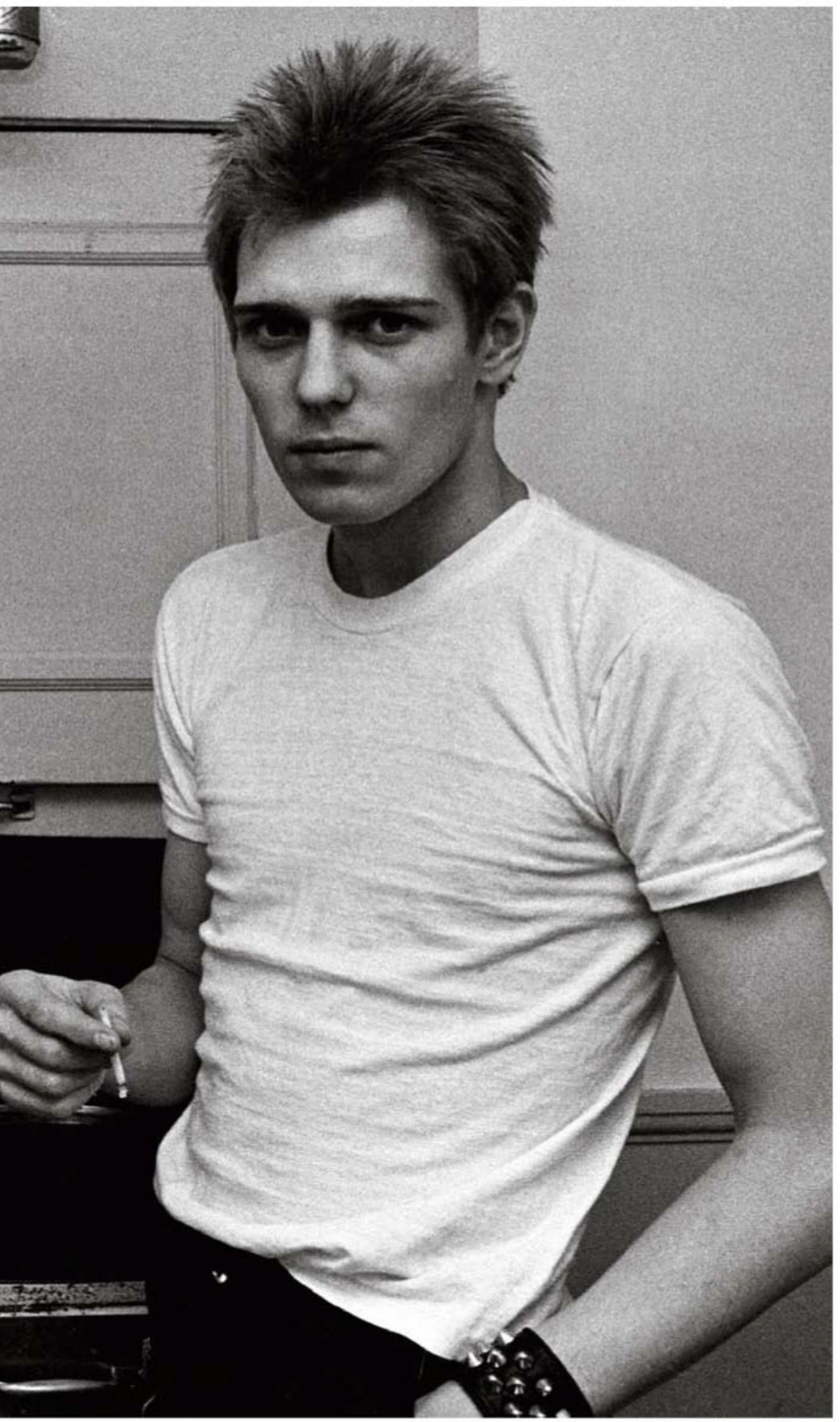
Il y avait à l'époque un assez grand nombre de Stray Cats, de Jam, d'Inmates, de Dr. Feelgood sur la place, il ne fallait pas compter sur The Clash pour engraisser les marchands de rétroviseurs. Comme leurs contemporains des Dexys Midnight Runners et des Specials (on y revient), The Clash de 1980 réinvente de fond en comble quelques dialectes anciens pour en faire une langue neuve – abrasive et venimeuse.

Joe Strummer et Paul Simonon à Oxford Street à Londres en 1979.

Un rock curieux et ouvert

Depuis *London Calling*, cette double déflagration annonciatrice du grand déballage de *Sandinista!*, The Clash n'était déjà plus un groupe punk, encore moins un groupe new-wave. C'était purement et simplement un groupe de rock, dans son acception sans doute idéale. Un groupe à la fois générateur d'une énergie hautement inflammable et suffisamment instruit et curieux pour ramener de manière centrifuge tous les héritages et les redimensionner selon ses propres valeurs, de façon à toujours les dominer. Un seul exemple : *Hitsville U.K.*, deuxième morceau de *Sandinista!*, est un recyclage

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle



EN GRANDE-BRETAGNE, THE CLASH EST TOUT BONNEMENT ACCUSÉ D'AUTOSUFFISANCE, ET LA TRIPLE HOSTIE, TRAITÉE D'ÉTOUFFE-CHRÉTIEN, INDIGESTE SUR LA FORME, INDIGENTE SUR LE FOND.

clairement énoncé du son de la Motown (laquelle était d'ailleurs surnommée Hitsville USA), mais c'est au final un pur morceau clashien. Et cet exemple est, à l'écoute de *Sandinista!,* multipliable par trente-six.
Pour ces raisons, et pour d'autres encore (le groupe était alors sans doute conscient que son temps était d'ores et déjà compté, qu'il fallait tout cramer tout de suite), *Sandinista!* reste le seul équivalent notoire de la grande foire à tout du double album blanc des Beatles. Sans la dimension égotique toutefois, mais avec un similaire désir d'expurger sans trier, d'embraser par tous les bouts l'histoire de la musique dans un immense feu de joie cathartique.
Le fait que, à douze ans d'intervalle, ces deux albums aient été aussi mal perçus d'abord, puis qu'ils soient devenus d'inépuisables sources d'inspiration, les rapproche évidemment encore un peu plus.

Album étalon
Sandinista! constituera un échec commercial retentissant à sa sortie, pas seulement à cause de la curée critique qui l'a habillé pour l'hiver, mais surtout parce que, à l'époque, tous les regards étaient tournés vers le parvis du Dakota Building à New York, où John Lennon venait de se faire sécher comme un lapin. Avec l'évocation de la mort de Lennon, c'est toute la génération des années 1960, celle que les punks pensaient avoir mise à la retraite, qui revenait tel un fantôme apporter sa dîme lacrymale au concert de louanges et se remémorer les grandes épopées du pacifisme béat dont le Beatle disparu s'était fait le chantre. Alors, comment dire, ces quatre combattants en uniforme dont la musique évoquait malgré elle un concert de canons et de bombardiers se retrouvaient passablement en porte-à-faux.
Trente-sept ans après, tout le monde reconnaît l'influence considérable qu'a exercée *Sandinista!* sur les générations suivantes. Bien plus qu'un modèle strictement musical, c'est d'abord une méthode que The Clash a transmise avec ce disque, une méthode qui consiste à abolir toute forme d'inhibition face à l'appartenance prétendument communautaire de certaines musiques. Attirés dans leur cercle mais pourtant jamais pris au piège, le reggae, le dub ou le rap ont connu par la suite, grâce au prosélytisme généreux des Clash, un essor fabuleux en Angleterre, transformant en profondeur toute l'approche tactile et intellectuelle des musiciens blancs, pour lesquels ils constituaient désormais un langage naturel. Certes, The Clash ne fut pas le seul à servir de passeur de sons nouveaux. Mais par sa dimension même, son côté perpétuellement en chantier, inabouti, débordant, *Sandinista!* a sans doute, mieux qu'aucun autre disque, servi de vivier. ★

1981 – 1982

HAUTES TENSIONS

Mick Jones, Paul Simonon, Terry Chimes et Joe Strummer devant le JFK Stadium de Philadelphie pour un concert avec The Who, Santana et The Hooters le 25 septembre 1982.

Avec *Sandinista!*, The Clash enflamme les scènes du monde entier. Mais les lendemains déchantent : à l'heure d'enregistrer *Combat Rock*, le groupe se désagrège. Par Louis-Julien Nicolaou

Au temps des premières déflagrations punks, quand il s'agissait de faire table rase du passé et de pointer un gros zéro pour le futur, sortir un double album aurait été considéré comme une trahison impardonnable. On abandonnait ce genre de boursouflure à Yes, Pink Floyd, Genesis et Led Zeppelin. Mais le punk est un pied de nez permanent, qu'on peut, qu'on doit adresser aux siens en premier : une poignée d'années plus tard, The Clash sort un double puis un triple album, sans aucune trahison par ailleurs à sa fronde initiale. Simplement, sa créativité est à son pic, elle déborde, et The Clash est généreux. *Sandinista!* ne lui rapportera rien avant longtemps, qu'importe : dès le début de l'année 1981, sitôt après avoir réinvesti Bernie Rhodes au titre de manager, le quatuor se hâte de repartir sur la route pour retrouver les sensations qui lui sont chères.
Il joue une vingtaine de fois en Europe entre la fin du mois d'avril et celle du mois de mai avant de s'envoler pour New York, où il doit donner sept concerts au Bond's. Tous affichent déjà complet.

© Bob Gruen/Dalle

Mais un conflit imprévu va donner une publicité démesurée à l'événement. Dès le premier soir, un capitaine de pompiers new-yorkais tente d'empêcher le groupe de monter sur scène, officiellement pour raison de sécurité. Conséquence de cette maladresse, la foule de fans cherchant à entrer dans la salle enfle encore, des campements de fortune s'improvisent dans Times Square et on frôle l'émeute. Du petit lait pour les tabloïds, qui relaient largement le scandale (*"Quel pied de passer aux infos à New York !",* s'amusera Strummer), et tout autant pour The Clash, qui ajoute huit concerts à son programme.
En journée, les musiciens discutent avec Andy Warhol et Martin Scorsese (Strummer, Simonon et Jones feront une brève apparition dans *La Valse des pantins*), Grandmaster Flash et Lee Perry, des graffeurs et des rappeurs. Sur scène, ils puisent dans *Sandinista!* et expérimentent de nouveaux titres, comme *Know Your Rights*. N'ayant jamais joué quinze fois au même endroit, ils conjurent les désagréments de la routine par l'adrénaline et se montrent à la hauteur de toutes les attentes. Quand ils quittent New York, c'est en membres de son aristocratie culturelle.
En septembre, The Clash se produit sept soirs à Mogador à Paris, puis retourne en Angleterre pour assurer, lors de quinze nouvelles dates, la promotion de son nouveau single, *This Is Radio Clash,* brillante synthèse de tous les courants musicaux dont le groupe imprègne sa propre substance nerveuse et rêche, à commencer par le funk et le dub. Pourtant, alors qu'il touche les sommets, The Clash ne paraît plus vraiment maître de son destin. Le train continue de filer à toute allure, mais personne ne sait plus bien qui le conduit. Certainement pas Topper Headon, en tout cas.

Dissensions internes

Arrêté en décembre pour possession d'héroïne, il a adopté le credo autodestructeur des rockeurs junkies et met désormais davantage de soin à répandre le bordel dans ses chambres d'hôtel qu'à assurer ses parties sur scène. La tournée qui démarre à la fin du mois de janvier 1982 et se poursuit jusqu'au 27 février emmène The Clash au Japon, en Australie, en Nouvelle-Zélande, à Hong Kong et en Thaïlande. Ses membres arborent des T-shirts et des bandeaux bardés d'idéogrammes, prennent des poses de James Dean égaré chez les geishas. Mais les traits sont durs, les regards vides, la tension et l'épuisement, impossibles à dissimuler.
Dans ces conditions, le bouclage du nouvel album prend des allures de corvée insurmontable. *"On oublie toujours les mauvais souvenirs, pas vrai ?,* commentera Joe Strummer. *Je ne me souviens pas trop de ces séances."* Il s'agit pourtant de rassembler en un ensemble cohérent le matériau conçu au studio Electric Lady de New York en novembre et décembre, puis à Londres en janvier. Mais les musiciens ont le plus grand mal à s'y retrouver, en particulier Jones, à qui a été confié le soin de mixer ces titres, une nouvelle fois assez nombreux pour remplir deux albums. Il faudra toute la science de Glyn Johns (ingénieur du son de génie ayant collaboré, entre autres, avec les Who, les Stones et Steve Miller) pour donner à *Combat Rock* sa forme définitive.
Mais Strummer s'éloigne toujours plus de Jones, à qui il reproche ses retards perpétuels et sa suffisance de rock star. En avril, le chanteur disparaît subitement, sans prévenir quiconque, et part traîner à Paris, laissant ses acolytes en plein désarroi. A son retour quelques semaines plus tard, il renvoie Headon, pourtant compositeur de *Rock the Casbah,* qui est en train de grimper dans les charts, tout comme *Combat Rock*.
Terry Chimes le remplace lors de l'interminable *Casbah Club Tour,* qui passe par les USA, le Canada et la Grande-Bretagne et se prolonge durant l'automne en une nouvelle tournée américaine *(Combat Rock Tour)*. Sur scène, The Clash fait encore bonne figure, même s'il en tire de moins en moins de plaisir. En coulisse, il se désagrège. L'ironie de cette situation – être plus célèbre que jamais à l'instant même où on ne peut plus se supporter – distille une amertume tenace entre les membres du groupe. Strummer et Simonon imaginent sans mal les renoncements que leur nouveau statut va bientôt leur imposer. Ils n'en veulent pas. L'épilogue se profile, douloureux, inévitable. ★

COMBAT ROCK
1982

Le groupe semble avoir laissé loin derrière les débordements et la frénésie du passé pour se concentrer sur un disque plus ramassé, comme taillé pour les radios et les stades par la production de Glyn Johns (producteur des Who, des Faces et des Rolling Stones). *Combat Rock* a longtemps été perçu comme un disque de "vendus", notamment parce qu'il a été le premier album du groupe à connaître un indéniable succès commercial : à sa sortie, il se classe à la deuxième place des charts anglais et dans le Top 10 des charts américains, propulsé par le single *Rock the Casbah*.
Un autre morceau de l'album, *Should I Stay or Should I Go,* officiera longtemps comme l'hymne indépassable des Clash et sera, quelques années après la séparation, un tube posthume sous la forme d'une pub télé pour Levi's.
Moins monolithique que ne le voudrait la légende, *Combat Rock* s'écoute, trente-cinq ans après son enregistrement, comme un étonnant disque de fête, ludique et frénétique, rempli dans l'ensemble de morceaux qui sont autant de tubes faits pour danser : The Clash y passe en revue plusieurs genres, du boogie au funk, sans oublier la new-wave synthétique. De nouveau, le groupe y expérimente le hip-hop : sur le morceau *Overpowered by Funk,* qui sonne aujourd'hui un peu gauche et naïf et ouvre la face B de *Combat Rock* dans sa version originelle en vinyle, on entend Futura 2000, figure majeure de la culture hip-hop new-yorkaise. Ce dernier a d'ailleurs conçu et écrit les notes de pochette de l'album et enregistrera l'année suivante un autre disque avec le groupe (en fait avec le seul Mick Jones) : *The Escapades of Futura 2000*. De cette fascination pour les musiques urbaines des années 1980 naîtra BAD, le groupe post-Clash de Mick Jones.
Combat Rock montre un groupe qui maîtrise de plus en plus son art et ses objets de prédilection. La complainte tiers-mondiste de *Straight to Hell,* sorte de slow pour boat-people abandonnés, les travellings urbains de *Ghetto Defendant, Red Angel Dragnet* qui cite explicitement le monologue apocalyptique de Robert De Niro dans *Taxi Driver* : autant de thèmes qui assoient clairement The Clash comme un groupe en prise avec son époque, débarrassé des envies kaléidoscopiques qui boursouflaient parfois ses disques précédents. Comme un groupe extrêmement romantique aussi : l'âge, apparemment, n'a jamais réussi à ternir le discours extatique de Strummer, débordant de bons sentiments, sorte de défenseur ultime des veuves et orphelins du rock.
Pourtant, *Combat Rock* manque souvent de la tension qui habitait les autres disques du groupe : une tension entre la naïveté pop de l'écriture de Mick Jones et le sens politique presque épique de Joe Strummer. *Combat Rock,* dans ses interstices et ses moments creux, met en scène un groupe qui commence à se prendre trop au sérieux, qui passe de l'insouciance de *Rock the Casbah* à l'ennui presque mortel de *Inoculated City* et *Death Is a Star,* derniers morceaux de l'album. A la fin des sessions, le groupe vire son batteur Topper Headon, accusé de trop se défoncer, puis part en tournée avec les Who : la fin d'une époque et le début annoncé de la vieillesse, la pire des insultes pour n'importe quel punk. **Joseph Ghosn**

1983 – 1985

LA FIN
DE L'HISTOIRE

Nick Sheppard, Pete Howard, Joe Strummer, Vince White et Paul Simonon à Detroit en 1984.

Après le départ de Topper Headon, c'est au tour de Mick Jones d'être viré du groupe en 1983. Le début de la fin, malgré quelques concerts et un dernier album. Par Gilles Dupuy

C'est un épilogue que l'histoire officielle des Clash occulte, un post-scriptum fantôme, un triste appendice que les fans ignorent, voire abhorrent. Tout commence le 28 mai 1983, à San Bernardino, en périphérie de Los Angeles, sur la scène de l'US Festival. Ce jour-là, face à 250 000 personnes, les Clash donnent le plus gros concert de leur carrière. Mais au sein du groupe, rien ne va plus. Campés chacun de son côté, Mick Jones et Paul Simonon s'ignorent ostensiblement. Seul en première ligne, Strummer harangue péniblement la foule, fustigeant un star-system auquel les Clash ont pourtant fait allégeance. Ils ne le savent pas encore, mais lessivés par trop de disques, de tournées et de promiscuité, déboussolés par le succès, hantés par le fantôme de Topper Headon, fractionnés par le management délétère de Bernie Rhodes, tous trois

© Bob Alford/Cache Agency/Dalle

jouent pour la dernière fois ensemble. De retour au bercail, le groupe n'en finit plus de se déchirer. D'un côté, Mick Jones aspire à poursuivre dans la voie funk et hip-hop initiée depuis *Sandinista!*. De l'autre, Joe Strummer et Paul Simonon, encouragés en ce sens par Rhodes, ne jurent que par un retour aux sources du punk-rock. Les retards récurrents de Jones, jugé imbuvable et dilettante, cristallisent la haine des deux autres, et dans le local de répétition où le groupe travaille à de nouveaux morceaux, tous s'évitent soigneusement du regard. A la fin de l'été, le divorce entre Jones et Strummer, qui ne communiquent plus que par petits papiers, est consommé.
Le 10 septembre, à l'initiative de Bernie Rhodes, le *New Musical Express* publie un communiqué à la rhétorique toute stalinienne, annonçant le limogeage d'un Mick Jones accusé de s'être par trop *"écarté des idéaux originels"* du groupe.

The Clash, version bis

"A mon sens, ils n'auraient pas dû continuer à se produire sous le nom de The Clash. Mais en même temps, ça ne me dérangeait pas plus que cela. Ils m'ont supporté un sacré bout de temps, je trouve..."
Si Mick Jones s'accommode assez rapidement de la situation – dès l'année suivante, il forme Big Audio Dynamite (BAD) et donne enfin corps à ses envies d'expérimentations sonores –, Joe Strummer et Paul Simonon se voient dans l'obligation de recruter de nouveaux musiciens.
Au mois d'octobre, ils font appel au guitariste Nick Sheppard, ex-membre des Cortinas, un groupe punk de Bristol sans réelle notoriété. Mais très vite, les habits de Mick Jones s'avèrent trop grands pour lui, si bien qu'un second guitariste, Vince White, est recruté le mois suivant, l'idée étant de permettre à Strummer de se concentrer sur le chant. Déjà présent sur la scène de l'US Festival, Pete Howard complète l'ensemble à la batterie. Pour Strummer et Simonon, serrés de près par Bernie Rhodes, il s'agit avant tout de renouer avec l'innocence et l'urgence des débuts.
Dès le mois de janvier 1984, le groupe reprend la route, sillonnant longuement les Etats-Unis, puis l'Angleterre.
Pour bon nombre d'observateurs, tel le critique américain Greil Marcus, Joe Strummer n'a jamais paru si investi, mais les salles peinent à se remplir, et lorsque Nick Sheppard entonne *Should I Stay or Should I Go,* des *"We want Mick! We want Mick!"* s'élèvent dans l'assistance, plombant quelque peu l'ambiance. Nonobstant, le groupe poursuit vaillamment son chemin.
Le 7 décembre, sur les planches de la Brixton Academy, à l'occasion d'un concert de soutien aux mineurs en grève, Joe Strummer annonce même la sortie d'un nouvel album en 1985.

CUT THE CRAP
1985

Mick Jones viré, Topper Headon en cure de désintoxication : les Clash des puristes n'existent plus et se retrouvent réduits au duo Joe Strummer et Paul Simonon, agrémenté d'un trio de nouveaux venus aux mines patibulaires et au look hybride, entre rockabilly et punk. D'emblée, cette nouvelle version des Clash semble n'avoir qu'un seul but : retrouver l'esprit originel et l'urgence qui animaient les premières exactions prototerroristes du groupe.
La pochette dépeint un punk londonien, et les premiers morceaux de l'album sont des petites vignettes électrifiées, menées par des guitares saturées qui ne jouent pas plus de deux accords et demi. Sur *Dirty Punk,* le deuxième morceau du disque, Strummer semble chercher à communier à nouveau avec l'esprit de 1977 : *"Gonna be a dirty punk"* ("je serai un sale punk"). Cet emballage un peu rétro, perçu comme une sorte de tentative de jouvence, n'a eu à l'époque aucun succès, ni critique ni public. De fait, l'époque (le milieu des années 1980) est très éloignée des affres du punk et des années 1970 : elle est plutôt obsédée par d'autres démons, notamment ceux de la pop synthétique et du nouveau romantisme.
Pourtant, à y regarder de près, *Cut the Crap* n'est pas un mauvais disque : il déborderait même plutôt de second degré. Strummer ne tente pas tant de renouer avec sa jeunesse que de la contempler avec un regard distancié et ironique. Ce faisant, il découvre, peut-être presque par hasard, une formule musicale inédite dans le cadre du punk : celle de l'usage de boîtes à rythmes et de séquences synthétiques, directement influencée par le hip-hop et l'electro new-yorkaise, mais propulsée par des couches de guitares abrasives (les Beastie Boys avant l'heure, selon la formule du critique anglais Jon Savage).
En fait, *Cut the Crap* et son single *This Is England* prouvent que Mick Jones n'était pas l'unique membre des Clash à avoir conscience du développement des nouvelles musiques urbaines contemporaines des années 1980. Strummer et Simonon avaient, eux aussi, bien appris la leçon de morceaux passés, comme *Radio Clash,* et des collaborations avec Futura 2000.
Joseph Ghosn

LORSQUE NICK SHEPPARD ENTONNE *SHOULD I STAY OR SHOULD I GO,* DES «WE WANT MICK! WE WANT MICK!» S'ÉLÈVENT DANS L'ASSISTANCE, PLOMBANT QUELQUE PEU L'AMBIANCE.

Débutent alors, à Munich, des sessions qui tournent très vite au chaos. Bernie Rhodes, qui entend tout régenter, tient la plupart des membres du groupe à l'écart. Des requins de studio se chargent des basses besognes, tandis qu'au mixage Rhodes barbouille les enregistrements de boîtes à rythmes, nappes de synthétiseurs et autres chœurs de hooligans. Au final, seules subsistent quelques parties de guitare de Sheppard et White, agrémentant la voix atone de Strummer.

La mainmise de Bernie Rhodes

L'ascendant de Rhodes sur ce dernier est désormais total. En mai, soucieux de ranimer sa fibre militante, il l'embringue avec le groupe dans une série de prestations acoustiques (le *Busking Tour*) données au débotté et le plus souvent en pleine rue, à travers l'Ecosse et le nord de l'Angleterre. Strummer, Simonon et consorts se déplacent en stop, avec un minimum de bagages et d'argent, et dorment chez l'habitant. Mais cette cure d'austérité, si appréciée soit-elle des musiciens, s'avère de courte durée.
En juin, les Clash renouent avec les grandes scènes, et le 27 juillet 1985, ils donnent un ultime concert à Athènes ; après quoi, Joe Strummer part se terrer en Espagne, où il tente de mettre un peu d'ordre dans ses idées. En septembre, l'accueil désastreux d'un single avant-coureur, *This Is England,* agit sur lui comme un révélateur. Deux mois plus tard, la sortie du bien nommé *Cut the Crap* ("Arrête tes conneries"), ainsi baptisé et emballé dans une pochette hideuse par Bernie Rhodes en personne, achève ses dernières illusions. Comme d'un mauvais sort, le chanteur se libère enfin de l'emprise de son manager.
Le groupe se disloque dans la foulée, cette fois pour de bon. En guise d'épitaphe, Strummer n'aura que ces quelques mots : *"On est venu, on a dit ce qu'on avait à dire, on s'est cassé, moi ça me plaît bien."* ★

The Clash en 1976.

THE MAGNIFICENT 15

En quinze morceaux choisis, plongée dans le style Clash.
Par Serge Kaganski

I'M SO BORED WITH THE U.S.A. (1977)

Un des multiples cocktails Molotov balancés sur le premier album. Celui-là tatoue d'emblée l'auditeur extatique par son riff barbelé, son galop fluide et son texte qui met le feu à l'impérialisme américain. Argent roi, financement des dictatures, CIA et même séries télé : tous les marqueurs US sont vitriolés par le chant rageur de Joe Strummer, du Dylan branché sur centrale nucléaire. Quand on fait dans le rock, art (et business) américain par excellence, il faut du courage et de la lucidité pour dézinguer ainsi la face sombre de l'Amérique.

WHITE RIOT (1977)

Encore un brûlot mollardé à 150 à l'heure qui a suscité sa part de méprise. "Emeute blanche", késaco ? Racisme ? C'est ce qu'ont cru comprendre (de travers) certains esprits, confondant émeute blanche et ratonnade. Strummer

© Pictures/Bryant/LFI/Dalle

pensait tout le contraire : admiratif et un peu jaloux de la capacité des Noirs à se révolter (notamment pendant les émeutes de Notting Hill qui étaient encore tièdes), il déplorait que les Blancs de la classe ouvrière baissent la tête, acceptent leur condition, et les appelait à se révolter aussi. Sa cible n'était pas les Noirs mais les classes dirigeantes, blanches en l'occurrence. L'émeute à laquelle aspirait Strummer était sociale et non raciale.

LONDON'S BURNING (1977)

Encore un classique qui envoie des parpaings avec une puissance de bombe atomique et une précision de tueur à gages. Quand le groupe dégoupillait sur scène cet hymne contre l'ennui urbain, Strummer soufflant l'émeute à pleins poumons, la foule pogotait à la folie et en cadence. Cette chanson explosait en acte le constat de léthargie dressé par son texte.

CAREER OPPORTUNITIES (1977)

Et un autre brûlot agrémenté d'une légère touche pop, faisant de l'album inaugural des Clash le plus brillamment séditieux de l'histoire du rock. *Career Opportunities,* c'est la litanie des jobs de merde, pénibles et sous-payés.
Une chanson toujours d'actualité, hélas. Sur la question du chômage, de la précarité et du manque de perspectives, a-t-on jamais fait une chanson plus cinglante et plus concise ? Non.

(WHITE MAN) IN HAMMERSMITH PALAIS (1978)

Le premier *punky reggae* écrit par Strummer et Jones (*Police & Thieves* était signé Junior Murvin – génialement repris, soit dit en passant) est une vraie réussite musicale avec sa mélodie et son déhanchement absolument addictifs. Le texte est un peu plus bordélique, débutant par une ode aux musiciens jamaïcains, poursuivant avec l'apathie politique de la jeunesse pop-rock, continuant par une critique de la récupération commerciale de la rébellion, et terminant sur l'inconséquence politique de l'époque : *"Si Adolf Hitler revenait maintenant, on lui enverrait une limousine."* Une ligne exagérée ? Prophétique plutôt, quand on voit aujourd'hui le succès de Trump, de Poutine et de la fachosphère. C'est là qu'on s'aperçoit qu'un Joe Strummer nous manque terriblement.

STAY FREE (1978)

La vraie perle de *Give 'Em Enough Rope,* album un brin gâché par la production lisse et métallique de Sandy Pearlman. Mais les chansons sont au rendez-vous, dont cette tranche de power-pop à guitares, superbe retour sur les 400 coups de l'adolescence. Les événements relatés sont banals, mais riches en détails évocateurs *("on jouait au billard en fumant des menthols")*. Surtout, ils sont superbement incarnés par la voix pop de Mick Jones, entre mélancolie, nostalgie et injonction à rester libre, c'est-à-dire à ne pas perdre son âme d'ado.

LONDON CALLING (1979)

La réponse ou la suite de *London's Burning,* ce classique magistral ouvre l'album chef-d'œuvral du même nom. Sur un beat martial, Strummer monte sur son petit podium et harangue le peuple sur le mode "réveillez-vous, y a plus de boulot, les vautours ont gagné et l'apocalypse nucléaire menace, on n'a plus rien à perdre". Grande chanson politique, poétique, doublée d'un hymne irrésistible dans la fournaise live des concerts.

SPANISH BOMBS (1979)

Autre chef-d'œuvre prélevé dans *London Calling,* cette rock song mélodique propulsée par des guitares aériennes raconte la guerre d'Espagne et en fait le modèle de toutes les guerres civiles d'émancipation avec ses allusions à l'Amérique centrale et à l'Irlande. Si la musique décolle, le chant de Strummer demeure toujours abrasif et les pieds bien ancrés dans le sol des réalités, parfois relayé ou rejoint par le timbre plus pop de Jones.

WRONG 'EM BOYO (1979)

Avec *London Calling,* The Clash passe musicalement au Technicolor, s'appropriant une grande variété de styles et d'idiomes comme le ska sur ce *Wrong 'Em Boyo* enlevé. Le texte fait référence au mythe de Stagger Lee, ce personnage de la légende urbaine américaine, maquereau gangster de St. Louis qui est resté le modèle de tous les bad boys noirs, de James Brown à Tupac en passant par Mike Tyson.

REVOLUTION ROCK (1979)

Les Clash en appellent à la révolution par la musique, mais attention aux mots faux amis : musicalement, cette chanson n'est ni rock ni incendiaire. C'est au contraire un reggae doux et chaloupé, le terme "rock" étant ici à entendre dans son acception jamaïcaine venant du rock steady, sorte de chaînon manquant entre le ska et le reggae. En s'hybridant à d'autres formes musicales, le groupe ne lâche en rien son credo rebelle mais l'assouplit au contact de sons plus sensoriels.

THE MAGNIFICENT SEVEN (1980)

L'ouverture du pléthorique et musicalement très riche *Sandinista!,* originellement paru en triple vinyle (un double aurait sans doute suffi, le trop étant parfois l'ennemi du mieux). Sur un emballant tempo funky, Strummer adopte un flow de rappeur pour cracher un texte-collage qui scanne nos vies fourbues à toujours courir après le salaire et les derniers objets de consommation survendus par la pub et la contagion sociale.

WASHINGTON BULLETS (1980)

Vaste voyage musical dans toutes les contrées et parfois quelques impasses, *Sandinista!* s'est arrêté à la station calypso avec ce délicieux morceau qui fleure bon la langueur des Tropiques. Mais ce que chante Strummer n'a rien de languide, puisqu'il condamne la politique extérieure de l'empire américain, les coups fourrés de la CIA qui appuie certains coups d'Etat, se rangeant sans ambiguïté derrière la révolution anti-impérialiste du général Sandino au Nicaragua.

BROADWAY (1980)

C'est avec cette chanson que The Clash ouvrait ses mémorables concerts parisiens du Théâtre Mogador.
Une chanson qui raconte la célèbre artère new-yorkaise mais depuis le point de vue d'un loser, vaguement clodo, au ras du pavé. On est loin du *On Broadway* des Drifters et de toutes ces chansons américaines qui célèbrent les néons, le spectacle, l'excitation de la ville et la promesse des samedis soir. Musicalement, la chanson commence sur la pointe des pieds puis enfle progressivement : niveau sophistication, le groupe a fait un énorme chemin en à peine quatre ans depuis les glaviots insurrectionnels du premier album.

ROCK THE CASBAH (1982)

Un rock vaguement arabisant qui fut l'un de leurs plus gros tubes, à défaut de leur meilleure chanson. Le groove et son léger contretemps sont efficaces, propulsant un texte qui balaie des thématiques moyen-orientales comme le *petro business* ou la tension entre la liberté musicale et les interdits religieux.

STRAIGHT TO HELL (1982)

La dernière chanson des Clash originels, l'une de leurs plus belles et de leurs plus sombres. Sur un groove au ralenti, Strummer psalmodie d'une voix triste un texte incertain qui évoque la guerre du Vietnam, l'impérialisme américain encore et toujours, et plus généralement la domination blanche et le sort des immigrés de toutes les latitudes.
Nul doute que si Strummer était encore de ce monde il chanterait pour les réfugiés et contre le retour des peurs nationalistes. ★

#2

ALL THE YOUNG PUNKS

THE CLASH
PAR LES CLASH

A Westway, Londres, en 1977.

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

«THE CLASH *AVAIT EU SON TEMPS* DE PAROLE»

The 101'ers avec Joe Strummer à gauche à Londres en 1976.

A la fin des années 1990, plus de dix ans après le split du groupe, Joe Strummer avait depuis longtemps largué les amarres. Mais ça ne l'empêchait pas de raconter cette folle aventure avec la lucidité de l'honnête homme qu'il était sous les habits de la rock star, disparue en 2002. **Entretiens Serge Kaganski & Christian Fevret (mars 1998), Serge Kaganski (octobre 1999) & Vincent Brunner (novembre 1999)**

© Julian Yewdall/Hulton Archive/Getty Images

#1 UNE JEUNESSE ÉTRANGE

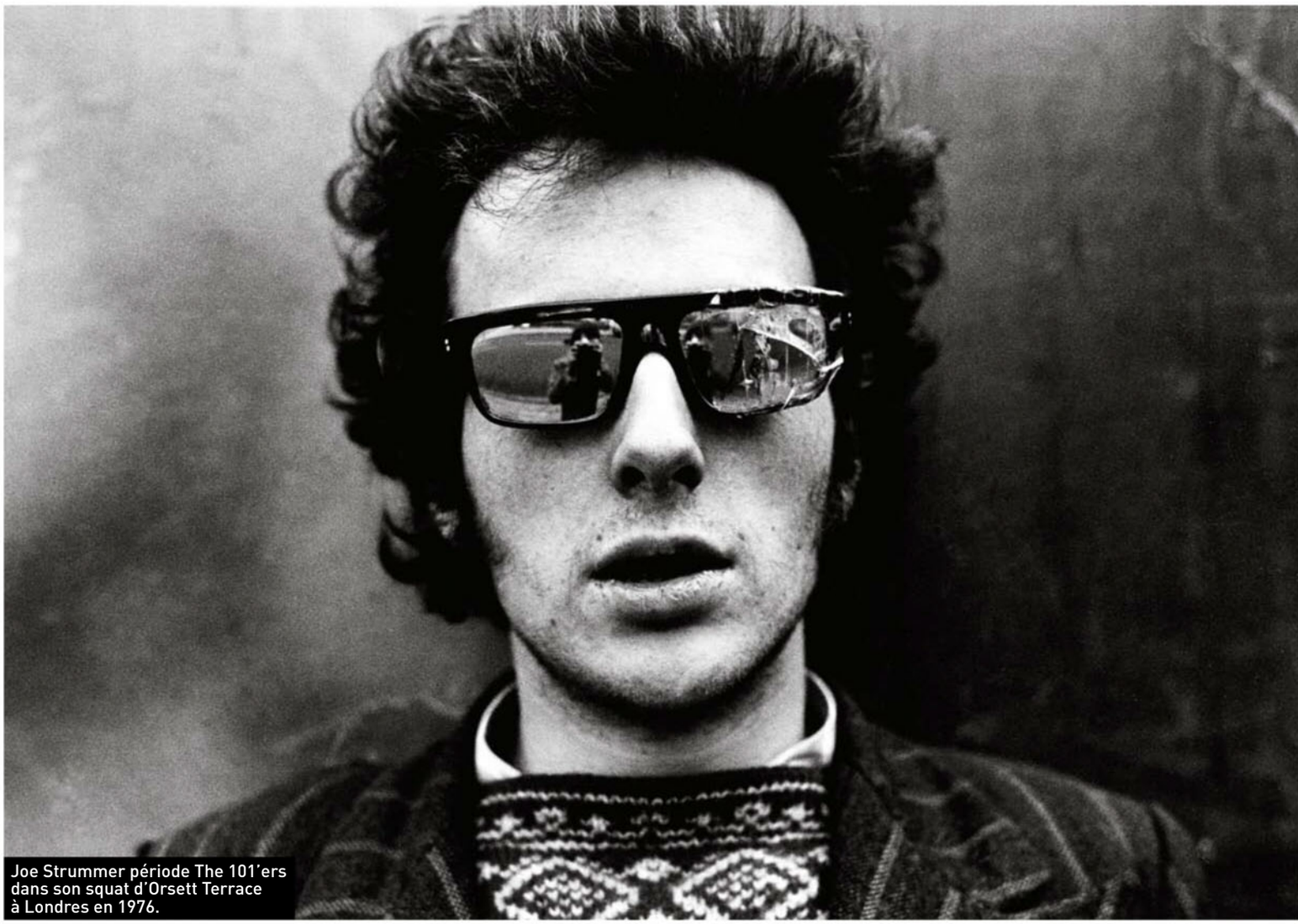
Joe Strummer : J'ai eu une vie étrange. Mon père était orphelin, en Inde. Ses parents y représentaient les chemins de fer et sont morts là-bas. Au décès de mon père, j'ai découvert dans ses papiers personnels qu'il n'était devenu citoyen britannique que deux ans avant ma naissance – sans doute à cause de la mort précoce de ses parents. Cette situation de citoyenneté tardive a fait que mon père était encore plus anglais que les Anglais. Après la guerre, il a rejoint le Foreign Office, mais à l'échelon le plus bas. Il a ainsi vécu un peu partout dans le monde.
Je suis né à Ankara et, après deux ans en Turquie, nous avons vécu deux ans au Caire, puis deux ans à Mexico, puis à Bonn… Aux alentours de mes 9 ans, mon père nous a envoyés, mon frère et moi, dans un pensionnat en Angleterre. Pendant ce temps, mon père fut envoyé en poste à Téhéran pendant cinq ans. C'était dur, parce que le gouvernement ne payait qu'un seul voyage par an : du coup, je ne voyais mes parents qu'une fois par an pendant ces années-là. Tout cela a créé une relation bizarre entre eux et moi. Je n'étais pas très bon à l'école, j'étais du genre à rêvasser en regardant par la fenêtre. Mon père avait étudié durement et était plutôt rigide sur cette question. Il n'avait aucune patience avec moi. Les rares fois où je le voyais, ça ne se passait pas très bien avec mes mauvais carnets de notes. Je m'habituais à ne pas les voir et, quand arrivait le moment du voyage, je n'avais pas trop envie d'y aller, c'était bizarre… Je me marrais plus à l'école, avec mes copains.

«LA NOTION DE FOYER FAMILIAL N'AVAIT JAMAIS EXISTÉ POUR MOI. JE NE CONNAISSAIS PAS NON PLUS CETTE NOTION ESSENTIELLE QU'EST L'APPARTENANCE À UN QUARTIER.»

C'est pendant ces années de pensionnat que tu as découvert le rock'n'roll ?
Oh oui, on était complètement fanatiques ! Je me souviens qu'on se passait vingt fois par jour *Trout Mask Replica* de Captain Beefheart. Mon meilleur pote était le futur batteur de 999 *(Paul Buck, alias Pablo LaBritain – ndlr).* On était dingues de musique. Je m'intéressais aussi beaucoup à la peinture. Plus tard, j'ai fait une école d'art, mais je n'étais pas très doué. A cette époque, j'ai commencé à prendre un peu de LSD et, du coup, les professeurs d'art m'ont semblé très académiques. Tous les dessins des étudiants me semblaient identiques, et moi, je traînais avec la mauvaise bande, ceux qui tripaient au LSD. On a fini par laisser tomber cette école.
Avais-tu un but précis à cette époque, une ambition ?
Ce qui est sûr, c'est que je n'ai jamais pensé une seconde devenir musicien. A l'école, on avait une guitare et on s'y essayait. Cream était le groupe du moment. Les solos de Clapton partaient dans tous les sens. Nous, on essayait de jouer *Spoonful* et ça sonnait très basique : *doum, dam, doum, dam*… Juste après, on réécoutait la version de Cream et ça faisait *whizzzzblooomzzzzzwoooshshebaaang !* Evidemment, on se disait : "Putain, on n'y arrivera jamais !" Juste après l'école d'art, je suis tombé sur un certain Tymon Dogg, un super musicien qui faisait la manche dans le métro de Londres. Là, ça ressemble à une histoire de blues du Mississippi. Au début, je ramassais la monnaie pour lui, puis il m'a appris quelques accords et je l'ai accompagné à la guitare rythmique… C'est comme ça que j'ai vraiment débuté dans la musique. J'ai même joué des morceaux de Chuck Berry à l'ukulélé – l'ukulélé n'a que quatre cordes, c'était donc plus facile à apprendre au début. Avec Tymon Dogg, on a même joué dans les rues de Paris. C'était dur, on dormait dans le square du Vert-Galant. Il nous a fallu tout un mois pour gagner l'argent pour le bateau du retour.
Pendant toute ton adolescence, tu étais livré à toi-même, sans tes parents ?
Oui. Quand ils sont revenus en Angleterre après un dernier poste en Afrique, j'étais le mauvais fils. Notre séparation avait été trop longue. Et puis mon frère s'était suicidé à l'âge de 16 ans. La notion de foyer familial n'avait jamais existé pour moi. Je ne connaissais pas non plus cette notion essentielle qu'est l'appartenance à un quartier. Beaucoup de gamins grandissent dans un quartier, connaissent les voisins, ont des copains de longue date qui grandissent avec eux, etc. Ils ont le sens de la communauté. Quand mes parents sont revenus, ils ont emménagé dans un pavillon à Croydon : pour moi, c'était juste une baraque et une rue parmi d'autres. Je préférais zoner à Londres.
C'est en zonant à Londres que tu t'es retrouvé impliqué dans ce qui allait devenir la scène punk ?
En revenant de Paris, nous avons refait la manche à Londres. Ça devenait de plus en plus dur parce que la police du métro nous emmerdait et qu'elle nous interdisait de jouer. On était toujours sur le qui-vive, toujours prêts à détaler. Là, je me suis dit que je ferais mieux de monter un groupe.
Comment survivais-tu pendant cette période ?
J'avais quelques petits jobs, mais vraiment les plus pourris qui soient – nettoyer les chiottes de l'Opéra national, par exemple. Mon pire souvenir de ce boulot, c'est tous les mégots de cigare que l'on retrouvait au fond de l'urinoir. Il y avait un cendrier à droite, un cendrier à gauche de la cuvette, mais non : les mecs balançaient leur putain de cigare dans la cuvette ! C'était pas un problème de ramasser les mégots ; ce qui était insupportable, c'était cette attitude, ce côté "on se croit tout permis parce qu'on est riches et puissants". Et puis j'entendais les cantatrices vocaliser toute la journée : depuis cette époque, je ne supporte pas l'opéra.
Tu vivais au jour le jour ou tu attendais que quelque chose se passe ?
Pendant cette période de l'Opéra, j'avais un plan : j'avais décidé de monter mon groupe, les 101'ers. J'avais juste besoin d'une guitare décente. J'essayais d'économiser, mais avec ces jobs sous-payés, c'était impossible. Finalement, j'ai fait un mariage blanc, ce qui m'a rapporté 100 livres. Avec cet argent, j'ai acheté une Fender Telecaster. Depuis, cette Fender ne m'a plus quitté. Avec cette guitare, notre groupe commençait à sonner correctement. Nous bricolions nous-mêmes notre matériel. J'ai construit des baffles avec des tiroirs trouvés dans une décharge. Mon pied de micro, c'était une platine retournée dans laquelle j'avais planté un manche à balai ! Je devais caler le tout avec deux briques. En allant à notre premier concert, j'avais mon manche, ma platine, mes deux briques… Les gens nous regardaient de travers : *"Mais qu'est-ce que c'est que ces gugusses ?" (rires)* J'ai dû emprunter du fric à un gros dealer de drogue, c'était la seule façon d'acheter des amplis. Je peux vous assurer qu'on s'est démerdés pour le rembourser ! ★★★

The 101'ers live au Stonehenge Free Festival le 21 juin 1975.

© Julian Yewdall/Hulton Archive/Getty Images



Joe Strummer période The 101'ers dans son squat d'Orsett Terrace à Londres en 1976.

#2 LA PREMIÈRE CHANSON

Tu écrivais déjà tes chansons ?
Après avoir acquis la Telecaster, ma première chanson fut *Keys to Your Heart.* La première chanson que l'on compose est fondamentale : c'est un immense pas que l'on franchit d'un seul coup. Après, les chansons suivantes viennent plus facilement. *Keys to Your Heart* fonctionnait, et c'était un grand soulagement, une grande satisfaction. Nous avons loué le premier étage du pub du quartier, nous avons photocopié l'annonce de notre concert et nous l'avons affichée sur toutes les portes du coin – majoritairement des squats. C'est comme ça que nous avons vraiment appris : en jouant devant un public. Le mercredi, nous connaissions six morceaux ; puis le mercredi suivant, nous en rajoutions deux ; et le mercredi suivant, nous avions dix morceaux à notre répertoire, etc. Au début, nous avions cinq spectateurs ; un mois plus tard, le pub était archi-plein.

As-tu vécu le mouvement punk à 100 % de l'intérieur, ou avais-tu aussi un certain recul, une distance critique ?
Il n'y avait rien de plus punk que les 101'ers – pour être plus précis, nous étions prépunks. Je me souviens d'avoir lu dans le magazine *Time Out* le mot "punk" pour la première fois à propos d'Eddie and the Hot Rods. Je me suis demandé ce que ça voulait dire. La phrase exacte était : *"Eddie and the Hot Rods est actuellement l'un des meilleurs groupes punks de seconde division à Londres."* C'était vers 1975. Un peu plus tard, j'ai vu un groupe qui s'appelait les Sex Pistols. Ils ouvraient pour nous, je les ai rencontrés pendant le soundcheck. Je savais qu'avec les 101'ers nous bossions comme des brutes sans grands résultats : la route, le van, les répètes, Londres-Sheffield, Sheffield-Londres, le van, le squat et ainsi de suite. On suait sang et eau depuis deux ans et ça ne nous menait nulle part. Quelque chose clochait, mais je ne savais pas quoi. En regardant le concert des Sex Pistols avant nous, j'ai compris que nous étions finis : nous étions un groupe de bar, un pub-rock band, rendu obsolète par une minute de Sex Pistols ! Les autres membres des 101'ers n'ont pas compris, ils n'ont pas su, ou pas voulu l'admettre. Moi, j'ai commencé à traîner au 100 Club, là où bourgeonnait la scène punk, et j'y ai rencontré les futurs membres de The Clash. Mes copains des 101'ers détestaient les punks, s'exclamaient, dégoûtés : *"Ils ne savent même pas aligner trois notes"* – les insultes habituelles. Ils étaient complètement à côté de la plaque.

As-tu tout de suite saisi l'essence du punk ?
Il n'y avait pas besoin de longues analyses. Il était évident que les punks avaient l'énergie, la vérité du moment et que la question de la technique instrumentale était hors jeu. Vous écoutiez les groupes punks et vous pensiez tout de suite : "Bien sûr ! C'est ça le truc !"

© Julian Yewdall/Hulton Archive/Getty Images

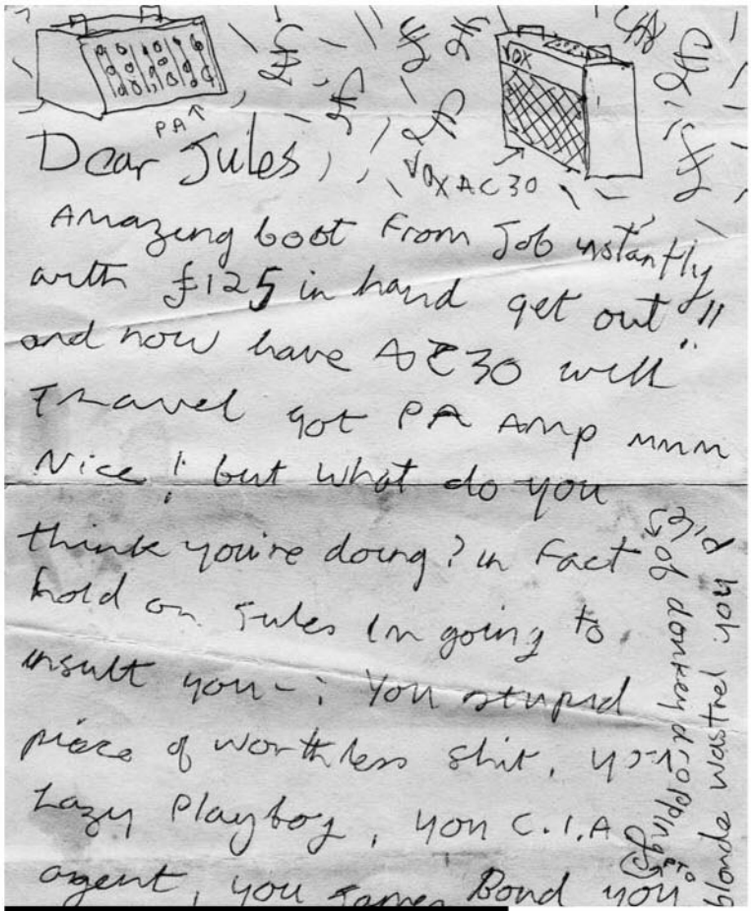
#3 EN QUATRIÈME VITESSE

Aujourd'hui, que penses-tu du Joe Strummer de l'époque ?
Je ne me pose pas beaucoup ce genre de question. Parfois, je me dis que The Clash a vécu des moments géniaux, comme quand il y avait une émeute dans la salle et que nous persistions à jouer au milieu du chaos. Et parfois, je me dis qu'à certains moments nous aurions dû faire le contraire… Globalement, je suis très fier des Clash, de nos disques, de ce que nous avons représenté. Nous étions très naïfs sur le plan du business, mais dans le domaine où ça compte vraiment, l'artistique, je ne regrette vraiment rien.

Etais-tu ambitieux, avais-tu la volonté que The Clash marque son époque ?
Souvent, je me pose cette question : "Pourquoi voulais-tu devenir célèbre ?" A l'époque où je jouais du rhythm'n'blues avec les 101'ers, je me souviens très clairement avoir pensé que j'aimerais marcher dans les rues de Londres et que les passants se disent "hey, c'est le mec du groupe, là". Et quelques années plus tard, pendant la période des Clash, en marchant sur Westbourne Park Road, je me suis dit exactement le contraire : "Est-ce que les gens ne pourraient pas arrêter de me regarder et de me casser les couilles…" !

Comment as-tu réagi à l'énorme succès des Clash ?
Lorsque vous y arrivez, vous ne vous en rendez pas compte. Je ne me souviens même pas d'avoir été frappé par le fait que, quelle que soit la ville du monde où on allait, on y était célèbres. Et puis on travaillait tellement dur qu'on ne s'est pas vus au pinacle – on n'avait pas le temps. J'aurais aimé prendre ne serait-ce qu'une minute de recul pour regarder ça en observateur, y réfléchir, l'analyser. Mais on n'avait qu'une seule chose en tête : ce qu'on allait faire après, la chanson suivante, le concert suivant… Il n'y avait aucun répit. Le lendemain même de notre retour de la tournée américaine de *London Calling,* on entrait en studio pour enregistrer *Sandinista!.* On y passait nos nuits et nos jours, on n'en sortait jamais.

Comment êtes-vous passés de *London's Burning* à *London Calling* et au patchwork extraordinaire de *Sandinista!* ? D'un groupe punk basique à la richesse musicale de vos derniers albums ?
La première raison, c'est Topper Headon, notre batteur. Topper avait joué dès l'âge de 15 ans avec des groupes de soul noirs américains qui venaient faire la tournée des night-clubs en Angleterre. Avec le punk, la plupart des batteurs n'étaient capables que du strict minimum, alors que Topper avait une technique très fine. Ce fut une chance extraordinaire, sans laquelle on n'aurait jamais pu imaginer tenter autant de choses différentes et progresser si vite. La deuxième raison, c'est que nous avions tous nos oreilles grandes ouvertes : on écoutait de la musique en permanence. Et puis Mick Jones était un arrangeur très brillant : il avait le génie pour sentir qui devait jouer quoi et quand. Une grande partie de la qualité de nos disques est due aux arrangements et au sens du son de Mick. Lorsque notre musique s'est ouverte, notamment sur *London Calling,* beaucoup de gens nous ont maudits pour ça. Je me souviens qu'à Helsinki une bande de skins nazis nous a agressés. L'un d'eux m'a plaqué contre un mur en me serrant le cou… et il pleurait : parce que sa grand-mère aimait ça ! C'était la trahison ultime. On a connu beaucoup de réactions comme celle-là. ★★★


PA
VOX AC30
Dear Jules,
Amazing boot from Job instantly with £125 in hand got out and now have AC30 will travel got PA Amp mmm Nice ! but what do you think you're doing ? in fact hold on Jules I'm going to insult you - ; You stupid piece of worthless shit, you lazy playboy, you C.I.A agent, you James Bond you
Lettre de Joe Strummer au photographe et membre des 101'ers Julian Yewdall le 11 janvier 1974.

«EN REGARDANT LE CONCERT DES SEX PISTOLS AVANT NOUS, LES 101'ERS, J'AI COMPRIS QUE NOUS ÉTIONS FINIS : NOUS ÉTIONS UN GROUPE DE BAR, UN PUB-ROCK BAND, RENDU OBSOLÈTE PAR UNE MINUTE DE SEX PISTOLS ! »

© Julian Yewdall/Hulton Archive/Getty Images

#4 L'IMPASSE IDÉOLOGIQUE

Tu disais que tu ne te sentais pas capable d'être un porte-parole. Que penses-tu aujourd'hui de l'aspect politique des Clash, de vos textes engagés ?
Je crois qu'il y a là un gros problème. C'est compliqué. L'esprit de nos textes était tourné vers un idéal socialiste, mais le problème, c'est que l'expérience communiste avait abouti à des Etats policiers, à des dictatures. On n'avait pas de réponse à ça. Nous, nous rêvions d'un marxisme humaniste, d'égalité et de justice sociale. Or, le socialisme réel avait donné Staline ou Mao, des despotes. C'était le vrai problème de nos textes. Si on se pique de chanter des textes politiques, il vaut mieux donner des solutions aux gens.
Evidemment, nous étions jeunes, fougueux, nous n'étions pas de grands penseurs… Malgré cela, nous aurions dû proposer des issues à notre public, nos textes auraient dû aboutir quelque part. Quand j'admirais le système social-démocrate en Suède, les Suédois se foutaient de ma gueule en me montrant à quel point leur vie était ennuyeuse. C'était un gros avantage des tournées : on rencontrait beaucoup de gens de tous les pays, de toutes les cultures, on apprenait beaucoup sur le monde. Mais au bout d'un moment, j'ai dû admettre que je ne savais plus quel était le système politique ou social idéal. Certes, on avait envie de changer le système. Mais pour le remplacer par quoi ? Quand on veut détruire un système, on a intérêt à avoir une solution de rechange qui marche. Au bout du compte, je ne dois pas me voiler la face : c'est peut-être à cause de cette confusion, de cette impasse idéologique que The Clash a fini par exploser. On avait tout dit, on avait craché notre dégoût de ce qui n'allait pas dans notre société, mais on ne pouvait pas aller plus loin, on n'avait pas de solution constructive à proposer. A moins de se répéter éternellement dans le vide, il valait mieux arrêter. C'est peut-être un jugement sévère sur moi et sur le groupe, mais je crois qu'il est lucide.

«AVEC LES TOURNÉES, ON RENCONTRAIT BEAUCOUP DE GENS DE TOUS LES PAYS, ON APPRENAIT BEAUCOUP SUR LE MONDE. MAIS AU BOUT D'UN MOMENT, J'AI DÛ ADMETTRE QUE JE NE SAVAIS PLUS QUEL ÉTAIT LE SYSTÈME POLITIQUE IDÉAL.»

Pourtant, à l'époque de *Rock the Casbah,* vous aviez un hit, vous remplissiez les stades américains. Ça ne vous a pas permis de réembrayer ?
On ne remplissait pas les stades, on ouvrait pour les Who : c'est eux qui remplissaient. Peut-être que grâce à nous il y avait deux vendeurs de hot-dogs supplémentaires dans le public ! En fait, c'est grâce à cette tournée en première partie des Who que *Combat Rock* s'est bien vendu. Mais ces ventes et le succès n'ont pas relancé les Clash, au contraire : ça a précipité la fin. Je crois que quand un groupe lutte pour sa survie ou pour s'imposer, il est plus soudé parce qu'il a un but précis vers lequel tous les membres tendent. Quand *Rock the Casbah* a atteint le Top 10 américain, c'était pour nous la fin de la route. Quand le succès est là, on a moins envie de lutter ensemble… Et puis il faut dire que nous avions tous les jours devant les yeux le pitoyable exemple des Who. Ils représentaient la matérialisation de notre futur, ils incarnaient ce que nous serions devenus si nous avions continué, et ça, ça m'a vraiment fichu les jetons. Les Who étaient à cette époque complètement vides, ils donnaient leurs concerts mécaniquement. C'était comme tirer sur des poissons morts, complètement absurde et vide de sens. Je pensais qu'au moins ils étaient potes et prenaient plaisir à tourner ensemble. Mais même pas. Townshend s'isolait dans son coin, le bassiste passait son temps à jouer à *Space Invaders*. Vous voyez le tableau ? Rien ne se passait, c'était artistiquement mort, la routine, un autre jour, un autre stade… Devant ce spectacle lamentable, je me disais : "C'est ça, la fin de la route ? C'est ça, les groupes de rock qui vieillissent ?" Ce futur était une impasse totale, il n'était pas question pour moi de m'engager sur cette voie-là. De ce point de vue, on a bien fait d'arrêter The Clash.

Malgré ces impasses, ne crois-tu pas que vos textes ont quand même réveillé la jeunesse anglaise, qu'ils ont commenté brillamment les années Thatcher ?
Sans doute. Les années Thatcher étaient celles de la rapacité, de l'appât du gain. Le marxisme, l'humanisme étaient des valeurs complètement obsolètes. J'étais complètement perdu dans ce monde tournant autour de la réussite financière.
A un moment, je me suis dit qu'il valait mieux que je ferme ma gueule et que je me recroqueville dans ma tanière. Cette question des textes, de la relation à la société, pose celle du rôle de l'artiste. C'est une charge énorme que de proposer des solutions pour que le monde soit meilleur, plus juste, moins violent… Est-ce que cette charge n'est pas trop lourde pour un artiste ? On peut tous décrire une situation ; mais proposer des solutions ? C'est pourquoi je pense que le rôle d'un artiste est de décrire l'époque, de mettre la réalité sous le nez des gens pour qu'ils ne l'oublient pas, de veiller à ce que le public soit toujours en éveil. Mais ce n'est pas à l'artiste de proposer des remèdes aux maux du monde : c'est une tâche trop complexe, trop lourde pour un seul homme.

Mais The Clash a quand même changé des choses ?
Sûrement. Mais je ne sais pas exactement comment, ou à quel degré. Je ne peux que me fonder sur les réactions de nos fans. J'ai dû rencontrer des milliers de gens qui m'ont dit : "Quand j'ai entendu les Clash, ça a changé ma vie." Le groupe a eu un effet sur la vie de certains individus. Maintenant, ce n'est pas pour autant qu'on a changé le monde.

The Clash à Soho en 1976.

#5 PANTHÉON MUSICAL

Les Sex Pistols ont changé ta vision de la musique. L'ironie, c'est que The Clash est devenu finalement un groupe plus dense, plus riche et aussi, sans doute, plus important dans l'histoire du rock que les Pistols.
Je ne sais pas si on peut comparer. Les Pistols furent une brève mais brillante explosion et leur impact sur le rock a été énorme. Je pense que leur trace restera indélébile. Dans notre cas, ça s'est passé de façon moins explosive, plus sur la durée, nos textes étaient moins nihilistes, notre musique plus diverse… Les deux resteront dans l'histoire du rock. The Clash, ça a été une histoire de chance, un concours de circonstances : au bon endroit, au bon moment ! Cela dit, je ne retire rien à nos mérites, on a bossé comme des damnés. Je crois que si un spectateur d'aujourd'hui voyait un concert des Clash à leur sommet il serait tétanisé, électrifié.
Quelles relations as-tu gardées avec les anciens membres des Clash ?
J'ai perdu contact avec Topper, mais je vois régulièrement Mick et Paul. Tout le monde va bien, nous avons tous fait plein d'enfants.
Comment concilies-tu la vie de famille et celle de musicien ?
Il y a un côté pénible : tu pars pendant quatre mois et les enfants demandent chaque jour où tu es. Je ne sais pas quoi faire, j'essaie de les emmener avec moi le plus souvent possible. Je dis à ma femme : *"Amène-les, tant pis pour l'école."* Je me sens le plus heureux des hommes quand ma femme et nos trois filles sont sur la route avec moi.
Quelle place tient la musique dans ta vie quotidienne ?
Mon boulot est d'écrire des textes de chansons. Les songwriters que j'admire sont Paul Simon, Jagger-Richards, Lennon-McCartney, Bob Dylan. Et les grands songwriters comme Cole Porter, Leiber & Stoller. Chaque jour, je pense à des paroles. Ce n'est parfois que deux ou trois mots seulement. Mais, à partir de là, tout peut démarrer. Je renifle les paroles comme un cochon les truffes, je les sens. Les paroles de chansons sont comme un terrain, une aire. Certains songwriters sont tous dans le même coin, ils écrivent *"I love you, he loves me"*. J'ai la chance de travailler dans un autre coin. J'avais écrit *The Road to Rock'n'roll* pour Johnny Cash, mais il a trouvé cela bizarre : les gens normaux trouvent mes paroles bizarres. Les meilleures paroles arrivent pendant la nuit : tu fumes, il est minuit et l'idée arrive. Je n'arrive pas à travailler la journée à cause des enfants qui piaillent à côté. ★★★

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

#6 DON'T LOOK BACK

Le statut mythique des Clash est-il dur à porter aujourd'hui ?
Je peux parler des Clash pendant trois jours et trois nuits… Je l'ai fait avec un journaliste de *Uncut* : il était tellement bourré qu'il remettait la même cassette à chaque fois – il est revenu deux jours plus tard la queue entre les jambes. Je ne suis pas nostalgique. Le passé est comme un marais, tu penses que tu peux y entrer et en sortir, mais c'est faux. Dylan a dit *"Don't look back"*, et il ne plaisantait pas. Je comprends pourquoi le public a envie d'un revival The Clash, mais j'ai déjà vécu tout cela à 100 %, j'étais là. Ce n'est plus intéressant pour moi de revenir là-dessus. On me dit souvent *"tu es une légende vivante"*. Je suis très fier des Clash, mais il m'arrive aussi souvent d'en avoir ras-le-bol, d'en faire une overdose. Ces deux sentiments se succèdent, alternativement.
Avec The Clash, tu étais l'un des musiciens les plus exposés au monde. Depuis le milieu des années 1980, tu vis dans l'ombre. Comment passe-t-on si brutalement d'une lumière si intense à un retrait quasi total ?
J'ai pas mal pensé à cette question et j'en suis arrivé à la conclusion suivante : j'ai dit ce que j'avais à dire. J'ai eu ma période, j'ai craché ce que j'avais à cracher. Tout simplement. C'est un processus qui me semble totalement naturel. Quand je bois un coup avec mes amis et que les langues finissent par se délier, ils me bassinent régulièrement là-dessus : "Allez, Joe… Quand même, tu dois revenir, sortir un disque, remonter sur scène. Qu'est-ce que tu attends ?" Je réponds toujours très poliment, mais, en fait, la plupart du temps, j'ai envie de leur dire : "Vos gueules, lâchez-moi avec ça ! Qu'est-ce que vous en savez ? Vous n'êtes pas à ma place." The Clash était tellement de son temps, c'était un groupe intimement lié à son époque. The Clash n'aurait pas pu exister avant ou après. Une fois notre temps passé, c'était comme nous retrouver échoués sur une plage, une fois que la vague s'est retirée : vous êtes sur le sable, vidé, lessivé, à sec. Et la mer est très loin.

« C'EST PEUT-ÊTRE À CAUSE DE CETTE IMPASSE IDÉOLOGIQUE QUE LE CLASH A FINI PAR EXPLOSER. ON AVAIT TOUT DIT, ON AVAIT CRACHÉ NOTRE DÉGOÛT DE CE QUI N'ALLAIT PAS DANS NOTRE SOCIÉTÉ, MAIS ON N'AVAIT PAS DE SOLUTION CONSTRUCTIVE À PROPOSER. »

Comment as-tu vécu pendant toutes les années de l'après-Clash ?
J'ai essayé de repartir, de trouver de nouveaux musiciens, de reformer un groupe, de tourner de nouveau à travers le monde. Mais je ne le sentais pas, il y avait quelque chose qui clochait. Lors de la tournée en Amérique *(en novembre 1989, à la suite de son album solo* Earthquake Weather *– ndlr),* on avait fait imprimer des T-shirts – la quincaillerie habituelle. Mais voir "Joe Strummer" imprimé sur les T-shirts me gênait terriblement. C'est une chose de voir un nom de groupe sur le dos de quelqu'un, mais mon propre nom… Ça ne va pas : c'est comme si mon nom devenait une marque de lessive. Ça me mettait vraiment très mal à l'aise. Et on en revient encore à mon idée initiale : The Clash avait eu son temps de parole, nous avions dit ce que nous avions à dire. Il fallait savoir se retirer, laisser la place pour les suivants, qui avaient aussi leur mot à dire. Tout le monde ne peut pas être Elton John ou les Rolling Stones. Tout le monde ne peut pas durer et continuer ce business éternellement. Il n'y a pas assez de place pour tout le monde de toute façon. Et il faut bien que certains soient régulièrement lâchés sur le bas-côté de la route. Moi-même, j'ai – d'une certaine manière – été poussé sur le côté, mais j'y ai volontairement contribué. Depuis The Clash, je cherche un but, une direction, un objectif valable… Parfois, je me dis que je vais écrire un bouquin, je ne sais pas… Je cherche ce qui serait le plus intéressant, le plus pertinent. En attendant, je survis avec des petits projets modestes : un rôle ici, un peu de musique là, une musique de film, etc. J'ai par exemple accompagné les Pogues en tournée, ce qui m'a occupé deux ou trois ans. Je ne sais pas pourquoi, mais jouer devant des foules immenses, être un rockeur célèbre ne me manque pas du tout. Apparemment, ce ne doit pas être une attitude très normale, car mes amis ne me croient pas !

#7 TIME IS ON MY SIDE

Généralement, les musiciens reforment leur groupe pour des motifs financiers ou s'accrochent pour des raisons d'ego.
C'est vrai que parfois l'ego en prend un sale coup : je dois faire face à la vérité et admettre que j'ai sabordé mes chances, que je n'ai pas joué mon coup jusqu'au bout, que je n'ai pas mené The Clash vers une carrière monumentale. Mais je me tourne vers mes enfants et je me demande : "Seraient-ils plus fiers de leur père si The Clash avait poursuivi ?" Franchement, je ne le crois pas. Et puis, ma "carrière" n'est pas encore finie : elle a juste pris d'autres chemins, un autre rythme.
Tu es l'une des très rares rock stars à avoir délibérément abandonné son statut et ses privilèges.
En gros, je me reproche surtout de ne pas être suffisamment cultivé, de ne pas posséder le savoir et les informations suffisants pour me permettre d'être un porte-parole. C'est vraiment dangereux quand des gens qui ne savent rien parlent tout le temps à voix haute – et le plus souvent pour proférer des conneries. J'estime que je ne suis pas suffisamment cultivé et informé pour me permettre de faire le tour du monde en braillant "hey, hey, donnez-moi le micro et écoutez-moi !".
Il vaut mieux avoir un sérieux bagage avant d'aller chanter sur le monde qui nous entoure. Je préfère la boucler et occuper mon temps justement à me cultiver, à rattraper un peu ce qui me manque. Ça me rend beaucoup plus heureux. Je n'ai pas de plan de carrière, je vis au jour le jour, selon l'inspiration du moment. Je ne suis plus pressé, je prends mon temps. J'avais à un moment une fausse Rolex où il était inscrit "Relax" à la place de la marque. Voilà ma nouvelle devise.
A un certain moment, j'avais décidé de prendre exemple sur le football. Que fait un footballeur quand sa carrière de joueur est terminée ? Certains deviennent entraîneurs, d'autres managers de club, d'autres se font commentateurs, etc. Si on applique ce principe en musique, un musicien devient, par exemple,

Mick Jones et Joe Strummer backstage en novembre 1977.

producteur. Là, je me suis rendu compte que sur le plan de la technologie j'étais absolument nul. Je pouvais écrire une chanson, gratouiller ma guitare, mais le studio, les micros et tout ça, zéro ! J'ai alors décidé de me mettre à apprendre tout ça. Mais comme d'habitude, j'ai fait tout ce qu'il ne fallait pas faire ! Au lieu de prendre des cours, j'ai tout fait tout seul, en autodidacte. J'ai occupé une grande partie de ces dernières années à ça : j'ai travaillé sur un 4-pistes, puis sur un 8-pistes, et maintenant, j'ai un 24-pistes dans ma cave. J'ai pris goût à manipuler toutes ces machines. Le problème, c'est qu'au milieu de cette longue période d'apprentissage les ordinateurs ont déboulé ! Tout ce que j'ai appris ne sert pratiquement plus à rien. La technologie progresse plus vite que moi !

Inconsciemment, penses-tu que tu as adopté cette position de retrait pour rester en conformité avec une certaine éthique qui était celle des Clash ?
Non... C'était plutôt que je savais ce que valait The Clash et... "si tu ne peux pas faire mieux, alors ne fais rien". Je ne savais vraiment pas comment suivre un truc aussi énorme que The Clash. The Clash était un truc trop définitif, insurpassable. Le monde est suffisamment lesté d'albums médiocres, sans nécessité. Je préfère être sûr que ma musique arrive à une certaine maturité, qu'elle aille dans une vraie direction, qu'elle ne soit pas un petit caprice de saison. Je ne tiens pas à faire perdre du temps aux gens. ★

© Ballard/Scopefeatures/Dalle

Mick Jones.

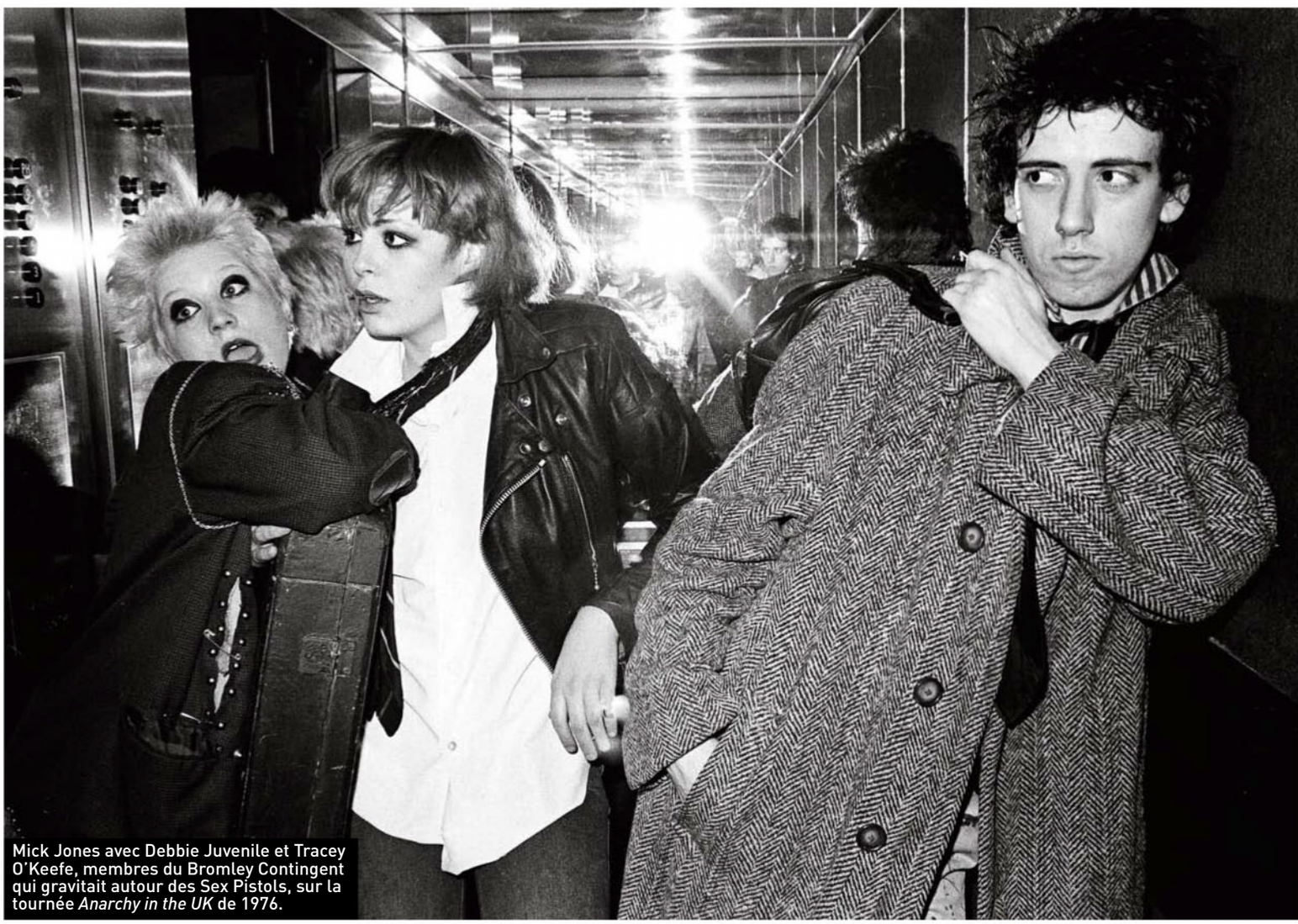
© Kevin Cummins/Dalle

En 1990, après quatre albums sous le nom Big Audio Dynamite, Mick Jones lançait son nouveau projet, Big Audio Dynamite II. Le temps avait passé depuis son éviction des Clash en 1983, et c'est avec un regard apaisé qu'il racontait sa version de l'histoire. **Entretien Serge Kaganski (novembre 1990)**

«J'ÉTAIS LE *RINGO STARR* DES CLASH»

#1 JEUNES & TÉMÉRAIRES

Peux-tu nous raconter comment s'est formé The Clash en 1976 ?
C'est un concours de circonstances. C'était la bonne époque, nous avions le bon âge, tout était mûr pour former un groupe… Les Sex Pistols étaient déjà là et ils nous indiquaient la route à suivre. Le groupe de Joe, les 101'ers, avait joué avec les Pistols ; on a donc dû commencer les Clash quelques mois après les Sex Pistols. Au début, on ne se connaissait pas vraiment, on se voyait dans nos groupes respectifs, c'est tout. Nous étions vraiment jeunes. La jeunesse vous donne la confiance et l'arrogance pour écrire des trucs comme *"plus d'Elvis, de Beatles, ou de Rolling Stones en 1977 !"*. La jeunesse vous gonfle à bloc. Finalement, le pauvre Elvis est mort en 1977. Nous avions écrit ces lignes avant sa mort, bien sûr. Drôle de coïncidence…
Et si l'on excepte votre jeunesse, d'où venait cette incroyable confiance en vous ?
Pour nous, il s'agissait aussi de mettre un pied dans ce monde du rock, nous voulions taper un bon coup dans cette fourmilière. Le rock biz était vraiment stagnant à l'époque, la scène était exclusivement occupée par tous ces dinosaures. D'ailleurs, la plupart d'entre eux sont toujours là… Ils avaient tout à perdre. Nous, rien. Voilà pourquoi nous nous permettions d'écrire de tels textes. On se foutait bien des conséquences et il nous fallait coûte que coûte forcer ces portes.
Au fond, détestiez-vous vraiment Elvis ou les Rolling Stones ?
Non, pas vraiment. Détester n'est pas le mot. Mais il fallait qu'ils dégagent, qu'ils laissent un peu la place.
En 1977, votre premier album, *The Clash,* est l'exemple type du "coup d'essai, coup de maître".
Cet album a été fait très rapidement. Nous ne connaissions absolument rien à la technique, aux studios et nous refusions d'écouter les conseils. Si nous les avions écoutés, l'album n'aurait jamais vu le jour. Les conseils étaient toujours du genre : "Vous ne pouvez pas faire ça." D'ailleurs, aux Etats-Unis, ils l'ont sorti deux ans après l'Europe, carrément après notre deuxième album. Pourtant, c'était la plus grosse vente import de toute l'histoire de CBS. Mais selon CBS, l'album n'était pas assez bon pour être publié, il ne sonnait pas assez comme un produit fini. Finalement, devant la pression des ventes, ils se sont décidés à le sortir. Ils l'ont fait n'importe comment, en y mélangeant tous nos singles. Nous ne comprenions pas, nous leur disions : *"Ce disque est super, il sonne parfaitement."* Ça leur a pris des années pour piger. J'imagine tous ces hommes d'affaires qui ont écouté Bing



Mick Jones avec Debbie Juvenile et Tracey O'Keefe, membres du Bromley Contingent qui gravitait autour des Sex Pistols, sur la tournée *Anarchy in the UK* de 1976.

Crosby toute leur vie et, tout d'un coup, on leur apporte le premier album des Clash ! Rétrospectivement, je comprends leur réaction…

Aviez-vous des titres en réserve avant l'enregistrement ?

Oh non. On les composait en une heure, parfois moins. On s'asseyait, on ramonait nos guitares, et voilà. Sérieux. Ça sortait sans qu'on cogite trop dessus. Moi, je faisais ça sans réfléchir. Joe réfléchissait, notamment à ses textes. Enfin, pas trop quand même, ça allait vite. On en avait une qui s'appelait *I'm So Bored with U, "U"* signifiant *you*. Joe a rajouté *"SA"*: *I'm So Bored with the U.S.A.* Ces chansons reflétaient l'esprit de cette époque, l'état de nos vies.

Cela semble incroyable que vous ayez réussi à pondre autant de grands morceaux si rapidement et si facilement.

On en avait quelques-uns avant d'entrer en studio. Par exemple *Janie Jones,* je l'ai composé dans le bus en allant à une répétition. Par contre, *48 Hours* a été écrit en cinq minutes, à peine ; il nous fallait encore une chanson, et on l'a vraiment crachée au dernier moment. C'était une période un peu dingue. On prenait du speed le vendredi soir, on passait tout le week-end sous speed, on essayait de dormir un peu le dimanche soir, pour reprendre le chemin du studio le lundi matin, bosser jusqu'au vendredi, et ainsi de suite. Au début du groupe, j'étais encore en école d'art ; très vite, j'ai arrêté, à peu près à l'époque du premier album.

Je me souviens encore du jour où nous avons signé notre contrat. Nous pensions que nous allions signer avec une autre compagnie, Polydor, mais notre manager *(Bernie Rhodes, lire p. 88 – ndlr)* a décidé que ce serait CBS. Nous avons signé, et puis nous sommes tous allés au cinéma pour fêter l'événement. C'était un film plutôt mauvais, *La Bataille de Midway,* avec des bombes, des effets spéciaux éculés. Voilà, c'était notre célébration, pas d'orgie romaine ou quoi que ce soit de ce style. Malheureusement…

«NOUS NE CONNAISSIONS ABSOLUMENT RIEN À LA TECHNIQUE, AUX STUDIOS ET NOUS REFUSIONS D'ÉCOUTER LES CONSEILS. SI NOUS LES AVIONS ÉCOUTÉS, NOTRE PREMIER ALBUM N'AURAIT JAMAIS VU LE JOUR.»

A cette époque, vos grands rivaux étaient les Sex Pistols. La presse et le public vous opposaient souvent.

Opposer, ce n'est pas exactement le mot, je dirais plutôt comparer. Nous n'étions pas vraiment rivaux, nous étions même assez potes. En fait, quand The Clash est apparu, ils étaient plutôt contents qu'il existe un autre bon groupe. Ensuite, ils ont constaté que nous étions vraiment bons, et là, ils étaient un peu moins contents. Mais nous nous entendions bien. Il y avait quand même assez de place pour au moins deux bons groupes. Pour trois, je ne sais pas… De toute façon, il n'existait pas de troisième groupe digne de nous.

The Jam, les Stranglers ?

Non, pas vraiment. Peut-être les Buzzcocks – eux étaient bons… Mais pas tout à fait au même niveau que les Clash ou les Pistols. En fait, ce troisième groupe était les Slits : tu te souviens, le groupe de filles…

Les gens estimaient que The Clash était plus politisé, un groupe plus mûr, meilleur musicalement… De l'autre côté, on disait les Sex Pistols plus sauvages, plus incontrôlables…

The Clash, mûr ? Ça, je n'en suis pas vraiment certain ! Sinon, je pense que les Pistols étaient les meilleurs. Oui, je le pense sincèrement… Nous faisions les choses différemment, mais en tant que groupe je crois qu'ils étaient meilleurs. Je les ai vus des tas de fois en concert. Nous avons fait la fameuse tournée *Anarchy in the UK* avec eux. Cette tournée n'a finalement consisté qu'en quelques dates, pas plus d'une dizaine. Dans la plupart des villes, le concert était annulé par les autorités ; il y avait tout ce raffut médiatique autour de nous qui effrayait les gens. A la télévision, nous insultions les présentateurs ; ça aussi, ça faisait du ramdam. On s'amusait bien.

#2 LE SON DU MONDE

Les Pistols ne jouaient pas de reggae. Au contraire, dès le début, The Clash était influencé par la communauté jamaïcaine de Londres.

C'est tout à fait juste. Il y a deux raisons à cela. Primo, le reggae était l'autre musique élue de l'époque : au début, il n'y avait pas assez de disques punks et, du coup, dans les clubs punks, ils passaient pas mal de reggae. Secundo, la communauté jamaïcaine est très importante à Londres. A Paris, vous avez les Algériens et les Arabes de vos anciennes colonies. A Londres, c'est pareil avec les West Indies, nos anciennes colonies. Le mélange punk-reggae était donc très naturel, nous avions grandi à côté des Pakistanais et des Jamaïcains. Avec The Clash, on n'essayait pas d'imiter le reggae, on cherchait à en donner notre propre interprétation.

Une autre différence, c'est que les Pistols étaient censés brûler la chandelle par les deux bouts et disparaître assez vite. Les Pistols étaient une comète. Le but des Clash était plutôt de se développer musicalement, de ne pas laisser la musique enfermée dans une cage… Nous voulions montrer qu'on peut tout tenter en matière de musique, qu'il faut la délivrer de la captivité où on la tient parfois.

Quel était, parmi vous, celui qui poussait le groupe à élargir sa palette, à tenter ces expériences ?

Ça va sembler prétentieux si je te dis que c'était moi, non ? Nous ne pouvions continuer éternellement à faire *"One, two, three, vlamm vlamm"…* Ça n'aurait pas été juste, non seulement pour le groupe, mais aussi pour nos fans. Il fallait grandir, sortir du carcan punk. Joe commençait à en avoir ras-le-bol que les premiers rangs lui crachent dessus… De temps en temps, je le voyais descendre dans le public pour aller étrangler un de ces connards…

Vous étiez très liés à la communauté noire. Dans le même temps, il y avait tous ces skinheads du National Front qui venaient à vos concerts. Une contradiction difficile à assumer.

C'est vrai qu'il y avait pas mal de jeunes fachos. Nous étions tout à fait concernés par ce problème. Nous avons participé au concert Rock Against Racism, et ce genre de rassemblement semblait faire une différence. Et puis, quelques années plus tard, cette gangrène est revenue, insidieusement. On se retrouve au point de départ, et c'est vraiment désespérant. Pendant les années punks, tout le monde était contre le National Front et se battait contre eux. Maintenant, tout semble indiquer le retour du conservatisme le plus crasse.

Vous avez fait votre deuxième album, *Give 'Em Enough Rope,* avec le producteur de heavy-metal américain Sandy Pearlman. Pourquoi avez-vous fait ce choix plutôt curieux ?

En fait, la maison de disques a essayé de nous kidnapper, Joe et moi, et de nous emmener aux Etats-Unis. L'idée, c'était ★★★

© Ray Stevenson/Rex Features/Dalle

★★★ de nous éloigner de notre manager. A cette époque, nous avons été manipulés. Je ne me souviens plus très bien des détails, mais un beau jour nous nous sommes retrouvés à San Francisco en train de passer du bon temps. On essayait de nous distraire, de nous faire oublier la réalité des Clash et les vraies motivations du groupe. On a donc enregistré cet album là-bas avec Sandy Pearlman. A la fin de l'enregistrement, nous avions une semaine de libre, j'en ai profité pour aller à Los Angeles pour la première fois. Joe, lui, a traversé le pays en camionnette – nous avions décidé de nous retrouver à New York. Donc, nous nous sommes tous réunis là pour finir le disque.

Aujourd'hui, comment juges-tu cet album ?

Il est correct. Il contient d'excellentes chansons, par exemple *Safe European Home, Stay Free*... Cette dernière était importante pour moi, avec des paroles très personnelles. Le reste n'était pas aussi bon. Mais chaque chanson avait un son particulier. Sandy Pearlman était quand même OK. On s'entendait bien, même s'il fallait faire gaffe à ne pas sonner comme du Blue Öyster Cult... On nous avait coupés de notre environnement familier, on exauçait tous nos désirs, c'était facile de déconnecter et d'oublier la direction de l'album. C'est arrivé à beaucoup de gens dans ce milieu. Finalement, on n'a pas réussi à faire de nous le Blue Öyster Clash. Encore que, sur ce deuxième album, on a failli. La production était lourde, surtout au niveau des guitares. A l'époque, nous aimions ce disque, nous avions pris plaisir à le faire. Je pense qu'on n'est à même de juger les choses qu'avec du recul, rétrospectivement.

Beaucoup de gens, à l'époque, ont estimé que cet album était une "trahison", surtout après vous avoir entendus chanter *I'm So Bored with the U.S.A.* sur le premier album.

Cette chanson parlait essentiellement de l'américanisation de l'Angleterre, de l'invasion de tous ces fast-food. Nous ne parlions pas de l'Amérique elle-même, nous n'y avions encore jamais mis les pieds ! Nous connaissions juste cette image véhiculée par les films et les séries télé, ou par la bouffe de Burger King. On s'est donc mépris sur le véritable sens de ce morceau. Et puis, quoi qu'on en dise, nous avions tous une dette envers la musique américaine. Les Stones étaient à l'évidence influencés par Muddy Waters et Bo Diddley, et nous, à notre tour, nous étions influencés par les Stones, les Kinks, des groupes de ce genre. Quand on remonte à la source des influences, on se retrouve obligatoirement en Amérique. Ça ne veut pas dire pour autant que nous vampirisions l'Amérique. Nous n'avons jamais chanté avec l'accent américain, contrairement à Mick Jagger : il était fondamental de préserver notre identité, nos spécificités de Britanniques. Pendant nos premières tournées aux Etats-Unis, nous jouions chaque soir ce titre, *I'm So Bored with the U.S.A.*, et la réaction du public était fantastique : ils adoraient ce morceau, c'est marrant.

Mick Jones, Nancy Spungen et Sid Vicious sur la scène du Max's Kansas City à New York en septembre 1978.

#3 LA VOIX D'UNE GÉNÉRATION

Est-ce pendant votre première tournée américaine, en 1979, que vous avez commencé à écrire *London Calling* ?
Non. En fait, je crois qu'on a commencé juste après. Nous sommes rentrés à Londres et, pendant quelques mois, nous répétions et nous jouions au foot tous les jours. C'est pendant cette période que nous avons assemblé la majeure partie de *London Calling*. Encore une fois, certains morceaux ont été composés au dernier moment. C'est ce qui s'est passé notamment pour *Train in Vain* : c'était la toute dernière chanson, on n'a même pas eu le temps de l'inscrire sur la pochette !

Qui a eu l'idée d'aller pêcher Guy Stevens (producteur légendaire, surnommé le Phil Spector anglais) ?
Je ne m'en souviens plus trop. Mais je connaissais bien son boulot, surtout à travers les disques de Mott the Hoople. Engager Guy Stevens est certainement une des meilleures décisions que nous ayons prises dans toute notre carrière. Guy était vraiment génial. Et il avait inventé une nouvelle manière de descendre les escaliers : la tête la première. Mais c'était aussi un grand catalyseur, il savait tirer le meilleur de nous-mêmes. Il était très bizarre, mais il avait vraiment une vision des choses, une idée de comment devait sonner le disque. C'était un fou au meilleur sens du terme. Guy était un type… intense.

En 1989, le magazine *Rolling Stone* a élu *London Calling* meilleur disque de la décennie. Comment prends-tu ces compliments, ces honneurs ?
Je prends tout ça avec du recul. Surtout que, après *London Calling, Sandinista!* a reçu des critiques très médiocres à l'époque. Je crois que tous nos disques ont leur identité propre, ils ont tous quelque chose de fort à raconter. C'est ce qui est le plus important, même si on peut aimer l'un plus que l'autre. Nos albums reflétaient leur époque. C'est ce qui faisait des Clash un grand groupe. The Clash était totalement en phase avec son époque et son environnement. Nous étions les porte-parole des jeunes. Nous parlions de leurs vies, de leurs préoccupations. Et dans l'histoire du rock, nous étions les premiers, je crois, à le faire de manière aussi virulente. Avant nous, je ne vois que Dylan… Et puis *London Calling* contenait tout le spectre, toute notre musique. Et ça sonnait comme The Clash, pas comme une copie de reggae. On n'a jamais essayé de jouer parfaitement, on a toujours laissé passer nos erreurs, nos imperfections et, grâce à cette approche, notre musique restait personnelle, elle ressemblait toujours à du Clash, pas à du Peter Tosh.

«NOUS VIVIONS UN DILEMME QUI NOUS A POSÉ BEAUCOUP DE PROBLÈMES : D'UN CÔTÉ, NOUS RECHERCHIONS UN CERTAIN SUCCÈS ; DE L'AUTRE, NOUS REFUSIONS DE NOUS FAIRE BOUFFER PAR LE SUCCÈS.»

Quand vous faisiez *London Calling,* avez-vous tout de suite pris conscience que c'était un disque historique ?
Oui et non. Tu sais, à chaque album, on se dit toujours la même chose : "Cette fois, ça y est !" C'est toujours ce qu'on pense sincèrement quand on termine l'enregistrement. Et puis quand le disque sort, un ou deux mois après, on est déjà moins satisfait, on aimerait changer tel détail… On pense au disque suivant. Chaque fois qu'on termine un disque on est victime d'une petite dépression post-album. C'était donc difficile de savoir si *London Calling* était un grand disque. Comme je l'ai dit, nous n'avons pas assez de recul pour juger objectivement. Même quand on sort une merde, on pense que c'est bien au moment de l'enregistrer.

Joe et toi chantiez tous les deux. Comment vous partagiez-vous les rôles ?
Il n'y avait pas de règle implacable. Je chantais les chansons que je sentais, ou alors les chansons pour lesquelles ma voix était la mieux adaptée. Disons quand même que Joe était le chanteur principal et j'étais le chanteur secondaire. J'étais le Ringo Starr des Clash… Généralement, je chantais les morceaux plus doux, plus pop, comme *Train in Vain* ou *Lost in the Supermarket*. De temps en temps, on m'en confiait une dure, comme *Somebody Got Murdered*…

Ça t'embêtait de ne chanter qu'une petite partie du répertoire ?
Oh non, pas du tout. Je chantais assez comme ça. J'ai commencé par être batteur. Ensuite, je me suis mis à la guitare, et j'étais très heureux là. Je ne voulais pas spécialement aller plus loin, je trouvais ça très cool d'être guitariste. Les circonstances m'ont poussé à devenir chanteur, mais je ne pense pas que j'étais fait pour ça.

A l'époque de *London Calling,* vous étiez en position de devenir le grand groupe fédérateur que tout le monde attendait. Or, vous avez plus ou moins échoué. Qu'est-ce qui vous a manqué ?
Je crois surtout que nous nous en fichions, ce n'était pas notre but. Je sais, on nous assignait cette sorte de mission, devenir les nouveaux Rolling Stones. Mais nous n'avions pas vraiment conscience de tout ça. Surtout, nous voulions être différents de ce genre de groupe. Nous vivions à cette époque un dilemme qui nous a posé beaucoup de problèmes : d'un côté, nous recherchions un certain succès ; de l'autre, nous refusions de nous faire bouffer par le succès. D'une façon assez perverse, nous refusions donc un certain degré de célébrité, afin de ne pas devenir trop gros, trop riches, trop mous. Ça nous aurait gênés de devenir plus gros qu'on ne l'était, nous serions devenus esclaves d'un business. ★★★

© Ebet Roberts/Dalle

Joe Strummer, Don Letts et Mick Jones pour l'enregistrement de *No. 10, Upping St.* de Big Audio Dynamite aux Trident Studios de Londres en 1986.

#4 UNE RÉVOLUTION EN MARCHE

On en arrive à *Sandinista!,* le triple album sorti en décembre 1980.
Nous avions énormément de matériel, d'où l'idée d'un triple. Mais surtout, nous voulions vraiment explorer de nouveaux territoires musicaux, ne pas nous limiter. Nous étions à New York, et tout le truc rap commençait à émerger ; c'était alors un mouvement très fort. C'était aussi le moment de l'explosion du funk, et nous voulions absolument incorporer toutes ces nouvelles idées. On ne pouvait pas ignorer ce qui se passait autour de nous. C'était le seul moyen de rester un groupe du présent et pas du passé.
Beaucoup de vos fans pensaient que vous auriez dû vous limiter pour ce disque.
Peut-être. Mais n'oublie pas que c'était quand même trois disques pour le prix d'un, c'est très important. Pour obtenir ce prix de détail, nous avions accepté d'entamer nos royalties. Les gens pensaient : "Quoi ? Trois disques pour le prix d'un, ça doit être une merde." *Sandinista!* était un projet très ambitieux, les gens avaient un peu peur de se lancer dans l'écoute d'un tel album. Et quand ils le faisaient, ils ne savaient pas trop comment l'appréhender. Comment écouter *Sandinista!* ? Déguster une face en 1980, savourer une autre en 1981, et ainsi de suite ? Aujourd'hui, tout le monde semble aimer cet album, les gens l'ont réévalué, comme s'il leur avait fallu plusieurs années pour l'écouter et vraiment le comprendre. Personnellement, je suis très content de cet album, c'est mon petit préféré. Il est tellement varié, tellement divers, il dégage tellement de joie, de plaisir de jouer… Et puis, pour beaucoup de gens, c'était la première fois qu'ils entendaient parler du Nicaragua ou des Sandinistes. On n'arrêtait pas de nous appeler pour nous demander "mais qu'est-ce que ça veut dire, Sandinista ?". En France, vous étiez peut-être au courant, mais en Angleterre… Cette révolution au Nicaragua nous tenait à cœur : c'était la première fois que des gens de notre génération faisaient la révolution, et pour de bon, pas dans un salon. Pour nous, c'était très revigorant, très porteur d'espoir. Quand tu vois tes contemporains se révolter, c'est galvanisant. Notre titre était bien choisi, il avait aussi une valeur informative. Le message révolutionnaire passait aussi dans l'album à plusieurs reprises.

«CETTE RÉVOLUTION AU NICARAGUA NOUS TENAIT À CŒUR : C'ÉTAIT LA PREMIÈRE FOIS QUE DES GENS DE NOTRE GÉNÉRATION FAISAIENT LA RÉVOLUTION, ET POUR DE BON, PAS DANS UN SALON.»

Nombreux sont ceux qui pensent que le rock et la politique sont deux choses bien distinctes.
Je crois que beaucoup de groupes devraient fermer leur gueule, parce qu'ils sont trop crétins pour l'ouvrir. Souvent, ils n'ont vraiment rien à dire, ou alors c'est un jeu de pop star qui ne croit pas ce qu'elle chante. C'est important de l'ouvrir quand on a des choses valables à communiquer, mais ce qui est encore bien plus important, c'est la manière dont on l'ouvre. Il ne faut surtout pas grimper sur une estrade et donner un cours. Les gens ne sont pas si idiots que ça. Les groupes de rock doivent être mesurés dans ce qu'ils disent. Leur musique aussi doit parler. Si leur musique ne parle pas, alors là, vraiment, ils feraient mieux de se taire. Un groupe devrait atteindre son public en profondeur. Trop de groupes aujourd'hui glissent à la surface des gens, ne laissent aucune trace tangible dans leurs vies. Les groupes que j'ai aimés parlaient de leur vie, de ma vie, de comment on pourrait vivre encore mieux, ils me disaient des choses importantes pour moi… Et je me suis toujours efforcé de faire la même chose avec The Clash et de transmettre cette approche aux nouvelles générations, à l'opposé de l'approche "nous sommes des pervers sexuels et les meilleurs baiseurs de l'univers". Nous avons vraiment pondu de grands trucs dont je suis toujours très fier.
Après *Sandinista!, Combat Rock* n'était-il pas l'album de trop ?
Non, il y a de très bonnes choses dessus. Aujourd'hui, c'est un disque que j'aime bien, mais au moment de l'enregistrement… Les choses commençaient à se détériorer. Nous ne communiquions plus entre nous. Notre entourage foutait la merde derrière notre dos, il nous montait les uns contre les autres. C'était la fameuse vieille méthode : diviser pour mieux régner. L'atmosphère était très lourde ; vers la fin, ça devenait irrespirable. Nous ne parlions plus, nous grommelions. Nous nous disions à peine bonjour, tout le monde regardait par terre, c'était horrible… Au bout d'un moment, il valait mieux arrêter.
Ironiquement, *Combat Rock* fut votre meilleure vente américaine. Pourtant, son succès n'a pas réussi à sauver le groupe…
Non, l'alchimie du groupe s'était déjà évaporée avant ce succès, il était trop tard. Les Who effectuaient leur tournée d'adieu et nous ouvrions pour eux. Tacitement, nous étions donc présentés comme leurs successeurs. Nous jouions dans des stades comme le Shea ou le Coliseum, et c'est grâce à ça que nous avons vendu des camions de l'album *Combat Rock* aux Etats-Unis. Du point de vue des hommes d'affaires, tout allait pour le mieux. Mais ces gens-là ne savent pas où s'arrêter, ils en veulent toujours plus. Si tu te laisses prendre dans un tel engrenage, tu finis par oublier qui tu es. J'ai joué mon dernier concert avec les Clash en Californie, devant 200 000 personnes : nous nous battions sur scène, devant les caméras de MTV. Après, Joe a essayé de continuer avec deux autres types pour chausser mes bottes. Un pour chaque botte… Mais cette nouvelle mouture n'a jamais rien donné, même Joe l'a reconnu. ★

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

The Clash à Belfast en 1977.

Rencontre en 2003 avec Paul Simonon, bassiste recruté pour sa belle gueule et son allure férocement cool. L'esprit et l'image du punk toujours chevillés au corps. **Entretien JD Beauvallet (janvier 2003)**

«ON CREVAIT DE FAIM, MAIS QUELLE DÉGAINE !»

Quel a été ton premier contact avec les membres des Clash ?
En 1976, j'étais étudiant en art et ça se passait très mal avec mes profs. Un copain d'étude, un Parisien batteur, me dit un jour qu'il avait rencontré des musiciens dans la rue, qu'ils lui avaient proposé une audition. Mais il était trop timide et il voulait que je l'accompagne. C'est là que j'ai rencontré Mick Jones avec ses musiciens de l'époque, Brian James *(The Damned– ndlr)* et Tony James *(Chelsea, Generation X, Sigue Sigue Sputnik – ndlr)*. Leur groupe s'appelait London SS et, dans un coin, il y avait un type étrange, avec qui je me suis engueulé : Bernie Rhodes, qui allait devenir le manager des Clash. Mon copain n'a pas été retenu mais, à la fin de son audition, le groupe m'a demandé si j'étais chanteur. Ils voulaient me faire chanter des morceaux que je n'avais jamais entendus ! Je ne connaissais rien à cette musique, moi, je n'écoutais que du reggae. Une semaine plus tard, j'ai rencontré Mick à nouveau, dans un pub de Portobello Road. Il m'a présenté Steve Jones et Glen Matlock, des Sex Pistols. Nous avons alors sympathisé.

Avais-tu à ce moment la moindre ambition comme musicien ?
Je voulais devenir peintre – ce qui est d'ailleurs arrivé : c'est aujourd'hui mon activité principale. Je n'avais alors jamais touché d'instrument. Mais Bernie Rhodes avait un plan en tête, qui m'incluait sans que je le sache… Il avait déjà fait ça avec les Sex Pistols : c'est lui qui leur avait présenté Johnny Rotten, leur chanteur… Il a demandé à Mick Jones de virer son groupe et de me recruter à la basse, sur la simple foi de ma dégaine, de mon style. Un copain de Mick, Keith Levene, nous a rejoints à la guitare et nous avons alors essayé plusieurs chanteurs. Un soir, nous avons vu un groupe de pub-rock assez médiocre, les 101'ers, dont le chanteur nous a pourtant impressionnés : c'était Joe Strummer. Il était surexcité par cette agitation punk, mais son groupe ne voulait pas le suivre : Bernie s'est alors improvisé chasseur de tête et lui a proposé de venir chanter avec ce nouveau groupe, The Clash, qui allait rivaliser avec les Sex Pistols… Il lui a donné quarante-huit heures de réflexion, mais Joe a accepté immédiatement après nous avoir rencontrés. Bernie a donc tout orchestré : nous n'étions pas potes. The Clash, c'était un vrai boy band. Sans les chorégraphies… Et personne ne nous obligeait à chanter de jolies harmonies. Enfin, pas encore.

«NOS CHANSONS ONT SOUVENT ÉTÉ MAL INTERPRÉTÉES, DÉTOURNÉES : QUAND LE NATIONAL FRONT S'EST EMPARÉ DE *WHITE RIOT* EN 1977, QUAND LES MARINES ONT ENVAHI L'IRAK EN 1991 AU SON DE *ROCK THE CASBAH*.»

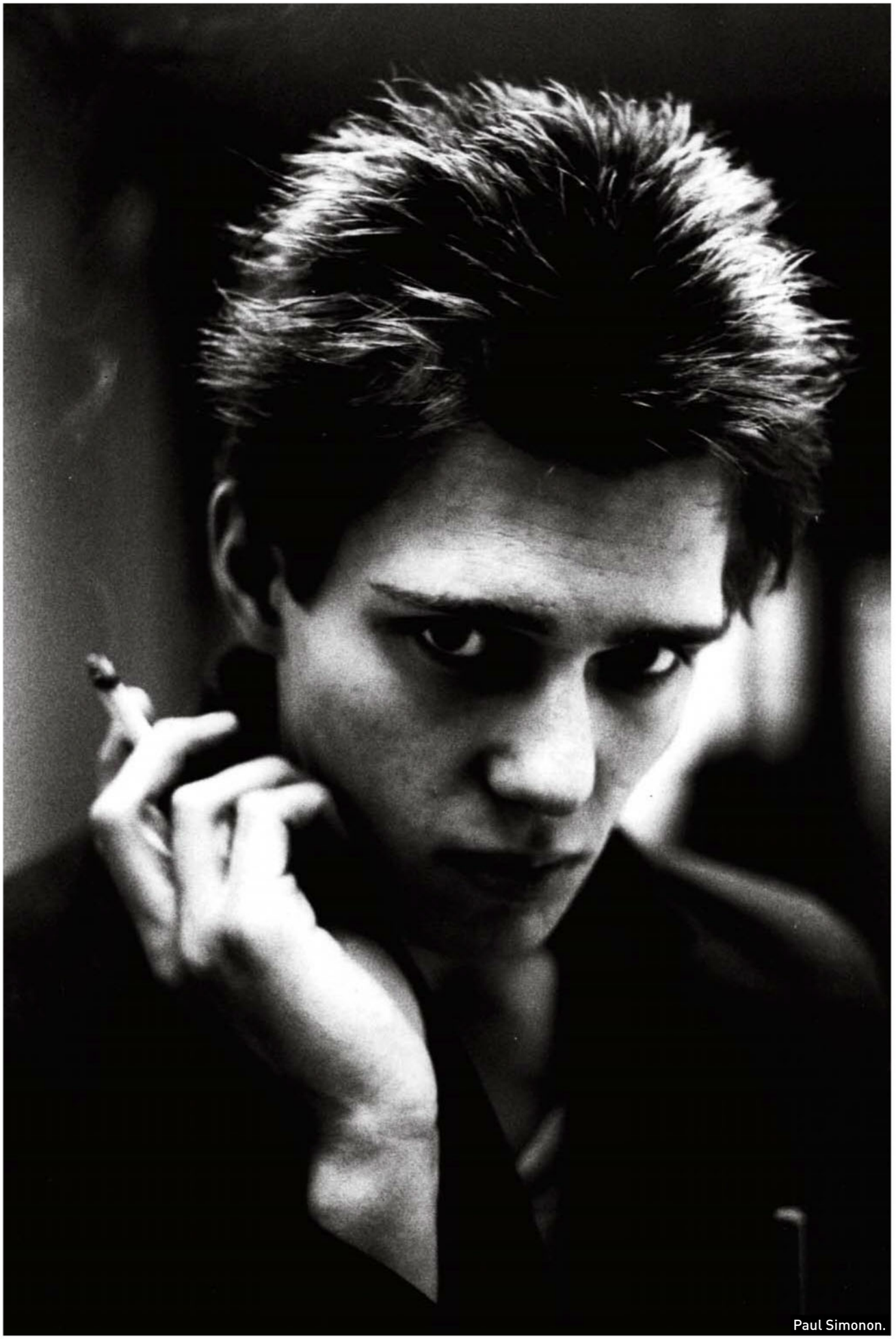
Joe venait d'une famille de diplomates et le reste du groupe, de la classe ouvrière. Y avait-il un fossé entre vous ?
Joe était aussi pauvre que nous. Même s'il avait été éduqué dans une école privée, il en avait bavé autant que nous : il ne voyait jamais ses parents, il était livré à lui-même…
La différence venait surtout des musiques que nous écoutions : moi, ce n'était que du reggae et parfois du rockabilly. Mick, c'était du rock assez dur : New York Dolls, Stooges, Keith Richards… Joe venait du rock plus classique, de Dylan à Bo Diddley… Bernie Rhodes nous demandait d'oublier tout ce bagage, de n'écrire que sur ce que nous connaissions, sur ce que nous voyions. Il entretenait aussi le débat politique à l'intérieur du groupe, c'était fondamental pour lui que The Clash soit politisé. Tout y passait : le fascisme, le communisme, l'apartheid… Du coup, les batteurs que nous essayions ne comprenaient rien à ce groupe, se sentaient totalement exclus. Ils voulaient bien rejoindre un groupe, pas un parti politique ! Mais nous n'avons jamais été doctrinaires. Nous posions des questions, sans pouvoir apporter la moindre réponse : nous étions trop sous-éduqués pour offrir des solutions… Nous ne pouvions que lancer les débats.
Et malheureusement, nos chansons ont souvent été mal interprétées, détournées : quand le National Front s'est emparé de *White Riot* en 1977, quand les Marines ont envahi l'Irak en 1991 au son de *Rock the Casbah*…

Joe, plus âgé, était-il plus cultivé que vous sur ces sujets ?
Nous étions tous très engagés. Gamin, j'avais longtemps distribué des tracts du parti communiste dans les boîtes aux lettres avec mon père… Mais j'ai eu des doutes sur le parti quand je me suis aperçu que mon père, qui était membre, m'envoyait distribuer les tracts pendant que lui restait au chaud, à la maison, avec Staline…

Etes-vous rapidement devenus amis ?
C'est l'arrivée de Joe qui a scellé notre amitié. Mick vivait alors chez sa grand-mère, dans une cité. Moi, j'étais sans abri, j'avais déchiré dans un moment idiot de fierté et de panache mes papiers de l'ANPE. Si bien que nous passions beaucoup de temps dans le squat de Joe. Finalement, nous avons trouvé un squat ensemble dans le quartier de Camden, où nous pouvions à la fois vivre et répéter. Nous sommes alors devenus un vrai gang. Je me souviens qu'un jour je parlais avec Joe des lunettes mercurisées qu'on trouvait sur le marché de Camden, comme ça serait cool d'en avoir pour le groupe, si seulement nous avions un peu d'argent. On pensait qu'en les portant on foutrait la trouille à tous ces mecs qui passaient leur temps à nous chercher des crosses : ils ne verraient plus notre regard, ils se verraient dans nos lunettes et paniqueraient. L'après-midi, Joe revient avec ces putains de lunettes, avec une allure pas croyable. Et il en sort une paire de sa poche, en cadeau… Il avait dépensé son allocation chômage pour moi : ça signifiait beaucoup. On crevait de faim, mais quelle dégaine ! Il est devenu comme un frère pour moi, nous ne nous sommes jamais fâchés.

Qu'as-tu personnellement apporté au groupe ?
La première fois que nous sommes montés sur scène, je ne jouais de la basse que depuis six mois. Nous étions vraiment incompétents. Le seul vrai musicien des Clash, Topper Headon, est arrivé bien plus tard ; c'est lui qui a affermi, solidifié le son du groupe. Moi, si j'ai apporté quelque chose, en plus du reggae, c'est une dégaine. Les Sex Pistols, eux, n'avaient pas à s'inquiéter de ce genre de détails : ils étaient entourés par Malcolm McLaren et Vivienne Westwood, qui tenaient une boutique de fringues punks. Nous, on ne pouvait pas rivaliser, nous avons donc dû inventer notre image. C'est moi qui ai proposé cette idée d'asperger des fringues de surplus militaire comme les *action paintings* de Jackson Pollock. Puis nous avons commencé à les recouvrir de drapeaux, de slogans : et ce qui était notre invention est devenu une mode, récupérée par les créateurs. Mon boulot, c'était donc de lancer les idées – après, les autres les adaptaient à leur propre style. Même si, parfois, je devais repasser derrière eux pour qu'ils aient l'air moins ploucs, en relevant leurs cols de chemise par exemple.

Pour une génération, tu as incarné la coolitude absolue.
Ce n'était pas une pose, juste une façon de marcher paresseuse et tranquille. J'ai grandi en même temps que le premier mouvement skinhead anglais, quand un skin était encore un fan de reggae, obsédé par son image et absolument pas raciste. J'ai grandi parmi les Jamaïcains, et ils m'ont beaucoup appris sur l'élégance… Par exemple, si je mettais des bretelles, il fallait qu'elles descendent droit dans le dos, le long de la colonne vertébrale. Vous ne m'auriez jamais ★★★



Paul Simonon.

© Caroline Coon/Camerapress/Gamma

★★★ vu avec des bretelles en X dans le dos : ça, c'est bon pour les fermiers... Je faisais hyper-gaffe à tous ces détails avec The Clash : toujours avoir une cigarette derrière l'oreille, toujours arborer les bonnes bagues...

Tu as fini par être récompensé pour ce style : la pochette de votre album *London Calling* – toi, fracassant ta basse sur scène – a été élue en Angleterre "image rock la plus forte de l'Histoire".

Cette photo, c'était vraiment un accident. La photographe, Pennie Smith, n'était pas censée prendre son appareil ce soir-là, et en plus, sa photo est floue... Jamais je n'aurais dû me retrouver sur la pochette d'un album.

Comment est-ce que tu as vécu les départs successifs de Topper Headon puis de Mick Jones ?

Quand Mick a été viré, nous étions sur le point de devenir vraiment un groupe énorme aux Etats-Unis. Nous serions sans doute devenus très riches, mais aussi très probablement une bande de sales trous-du-cul. Nous nous serions coupés de toute réalité, nous aurions réduit à néant tout ce que nous avions construit. Nous avons donc bien fait d'exploser en vol.

Etait-ce inévitable ?

On croyait que tous les groupes passaient leur vie en studio ou sur la route. On est tombés des nues quand on a appris que U2 prenait des vacances ! Si nous avions pu recharger nos batteries, en 1982, en 1983, sans doute serions-nous repartis de plus belle. Mais non : c'était du non-stop, et de notre propre choix. Seul Mick s'en plaignait. Mais sa façon de geindre nous était insupportable. Nous avions alors 27 ans, nous étions adultes. Plus question de supporter les caprices, les gamineries du genre : "J'ai pas envie de monter avec vous dans le bus de tournée – Eh bien, monte pas dans le bus et casse-toi." Nous savions que nous perdions beaucoup en virant Mick. Mais au moins, nous préservions notre dignité : nous n'étions plus dans le bac à sable. Pendant la dernière tournée, Mick et moi ne nous adressions même plus la parole : comment rester ensemble dans ces conditions ? Joe jouait les médiateurs sans arrêt. Jusqu'à un concert en Australie où nous nous sommes battus contre le service d'ordre : là, ça nous a ressoudés, car j'ai volé au secours de Mick. Pour lui, depuis le départ, c'était mon rôle : le défendre. C'est ce que je lui avais promis à notre première rencontre. Quand nous l'avons viré, il m'a ressorti ça : *"Je croyais que tu étais là pour me protéger – Oui, mais je n'avais jamais imaginé que tu deviendrais un tel trou-du-cul !"*

Aviez-vous trop le nez dans le guidon pour vous rendre compte que votre batteur était de plus en plus dépendant à l'héroïne ?

Nous nous en sommes rendu compte très tard, en Australie, quand son jeu a commencé à se détériorer, juste avant la sortie de *Combat Rock*... La situation devenait intenable pour nous : d'un côté, nous étions antidrogue, nous proposions des slogans très positifs, de l'autre, nous traînions un junkie derrière la batterie. Nous avons tenté de le sortir de la dope, mais ça ne marchait pas, on ne pouvait pas le forcer physiquement. Je sais qu'aujourd'hui Topper culpabilise toujours de nous avoir déçus, trompés. Mais ce n'est pas de sa faute s'il n'a pas saisi l'esprit des Clash : avant qu'il nous rejoigne, pendant deux ans, avec Joe et Mick, nous avions établi les règles, la ligne. Mais rien n'était écrit, énoncé, Topper ne pouvait pas comprendre. Et il m'avait beaucoup appris, j'en étais malade de le virer. Il était l'ossature des Clash, celui qui arrivait à faire oublier nos limites en tant que musiciens... Mais c'est comme avec Mick : nous étions tellement exaspérés qu'il n'y avait pas d'autre solution que de le virer.

Regrettes-tu d'avoir fait l'ultime tournée et l'album *Cut the Crap* de 1985, quand il ne restait que Joe et toi dans le groupe ?

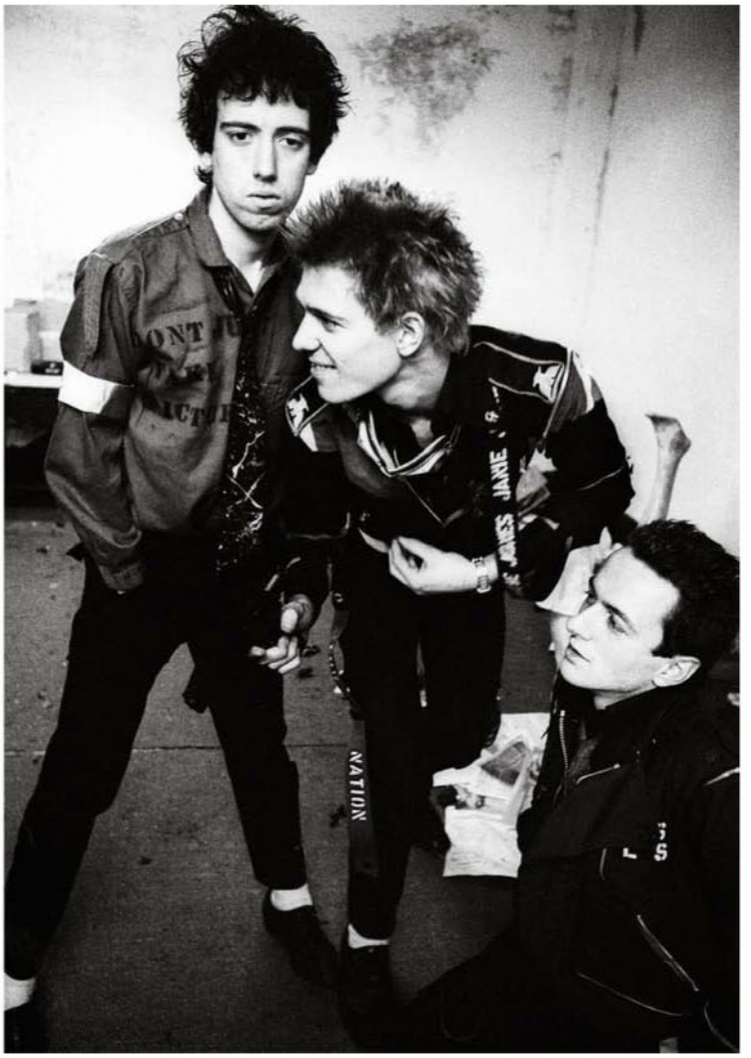
Pas du tout : ça a été une des meilleures tournées des Clash. Après toute la tension et la démesure, Joe et moi sommes repartis de zéro, sans un sou, sans bagage, avec juste des blousons de cuir et des guitares sèches. On faisait la manche pour payer les transports, on dormait à même le sol, chez les fans. On retrouvait l'ambiance de nos premiers concerts... C'était en plein milieu de la grève des mineurs, on jouait pour eux. En rentrant, Joe m'a dit qu'il avait une nouvelle chanson, *Shouting Street,* sur laquelle on devrait vite travailler. J'attends encore. Il n'y a donc jamais eu de séparation officielle, juste un long silence. Nous avons tous fait de la musique ensuite. Mais même si les disques étaient parfois bons, nous n'avons jamais retrouvé le panache des Clash.

A Camden en 1977.

As-tu eu du mal à faire ton deuil de ce groupe ?

Pour oublier The Clash, pour fuir le personnage Paul Simonon, pour ne plus affronter chaque jour les mêmes questions – "Hey, Paul, qu'est-ce que tu deviens ? Quand allez-vous vous reformer ?" –, j'ai quitté Londres. Avec mon meilleur copain, Nigel Dixon, nous nous sommes réfugiés à El Paso, à la frontière entre le Mexique et le Texas. Je voulais recommencer ma vie à zéro. Nous passions nos journées sur des grosses bécanes, des vieilles Harley que nous achetions pour une bouchée de pain : c'est une ville dingue, très violente. Malheureusement, mon pote Nigel a été frappé d'un cancer et, deux ans après, il est mort. Ensemble, nous avons quand même fait un album pour raconter notre trip américain, sous le nom de Havana 3 a.m. Aujourd'hui, je ne joue plus que pour le plaisir : des trucs à la guitare, sous influence des westerns spaghettis... Du Ennio Morricone sur des basses dub... Je ne peux pas me prendre au sérieux en tant que musicien, j'ai toujours été en situation d'imposture : je suis un peintre qu'on a poussé sur scène. Je suis même content de devoir travailler chaque jour pour gagner ma vie. Devenir rentier des Clash aurait été une insulte à l'éthique du groupe. Nous ne sommes heureusement jamais devenus les Who.

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle



D'après ta femme *(ils se sont séparés en 2006 – ndlr),* Tricia Ronane, tu es celui qui as empêché la reconstitution du groupe…
J'ai toujours préféré ma dignité à la fortune. La suite aurait été terne, triste comme tous ces films dont on produit des suites à la chaîne… L'argent qu'on nous proposait, c'était des billets de Monopoly. Qu'est-ce que j'aurais pu foutre avec de telles sommes ? C'est un truc dont nous parlions beaucoup avec Joe, notamment dans la période où, pour des raisons familiales, il est venu habiter chez nous, à Londres : à quoi bon se reformer si c'est pour, une fois encore, supporter les humeurs de Mick ? Ils ont eu beaucoup de courage pour oublier leurs différends et remonter ensemble sur scène *(le 15 novembre 2002 à Londres, en soutien d'une grève des pompiers – ndlr)*… Au moins, maintenant, Mick ne passera pas le reste de ses jours à culpabiliser : ils s'étaient enfin réconciliés. Et Joe est parti l'âme en paix. Mais moi, contrairement à eux, je ne voulais pas jouer pour les huiles de l'industrie au Rock'n'Roll Hall of Fame. La place des Clash, ce n'est pas de jouer devant des vieux en costards. Leur concert du 15 novembre, au moins, était fidèle à l'esprit : improvisé, pour une cause politique…

«J'AI GRANDI EN MÊME TEMPS QUE LE PREMIER MOUVEMENT SKINHEAD ANGLAIS, QUAND UN SKIN ÉTAIT ENCORE UN FAN DE REGGAE, OBSÉDÉ PAR SON IMAGE ET ABSOLUMENT PAS RACISTE. J'AI GRANDI PARMI LES JAMAÏCAINS, ET ILS M'ONT BEAUCOUP APPRIS SUR L'ÉLÉGANCE.»

Un mois après, Joe mourait d'un infarctus foudroyant.
A 11 heures du matin, il essayait de me passer un fax, pour m'expliquer pourquoi il fallait que nous jouions à New York. Une heure après, le téléphone sonne et j'entends ma femme répondre, puis hurler, éclater en sanglots. Nos deux garçons étaient chez leurs grands-parents : je pensais qu'il leur était arrivé malheur. Je lui demande ce qui se passe. Elle me dit que Joe est mort et tout ce que je trouve à lui répondre, c'est : *"Ouf, je pensais que c'était les enfants."* C'était horrible, si confus : comme s'il avait fallu choisir entre des êtres aussi chers. Mais je n'étais pas plus choqué que ça : j'avais déjà vécu cette brutalité, ce chagrin quand mon pote Nigel était mort.

Ça te fait quoi, aujourd'hui, de croiser un ado punk dans une rue de Londres ?
C'est vraiment très étrange. Partout où je regarde autour de moi, je reconnais des trucs que nous, les punks, avons inventés. Parfois même des trucs que *moi* j'ai inventés… Je n'envie pas ces mômes, car ils s'habillent en uniforme. C'est exactement comme quand ils étaient petits et qu'ils demandaient un déguisement à Noël… A notre époque, personne ne nous disait ce que nous devions nous mettre sur le dos : nous l'inventions. Des créateurs comme John Galliano jusqu'aux Monoprix, notre style a été digéré, récupéré. C'est troublant. Mais en même temps, je suis fier, car j'ai eu mon rôle à jouer dans cette aventure. ★

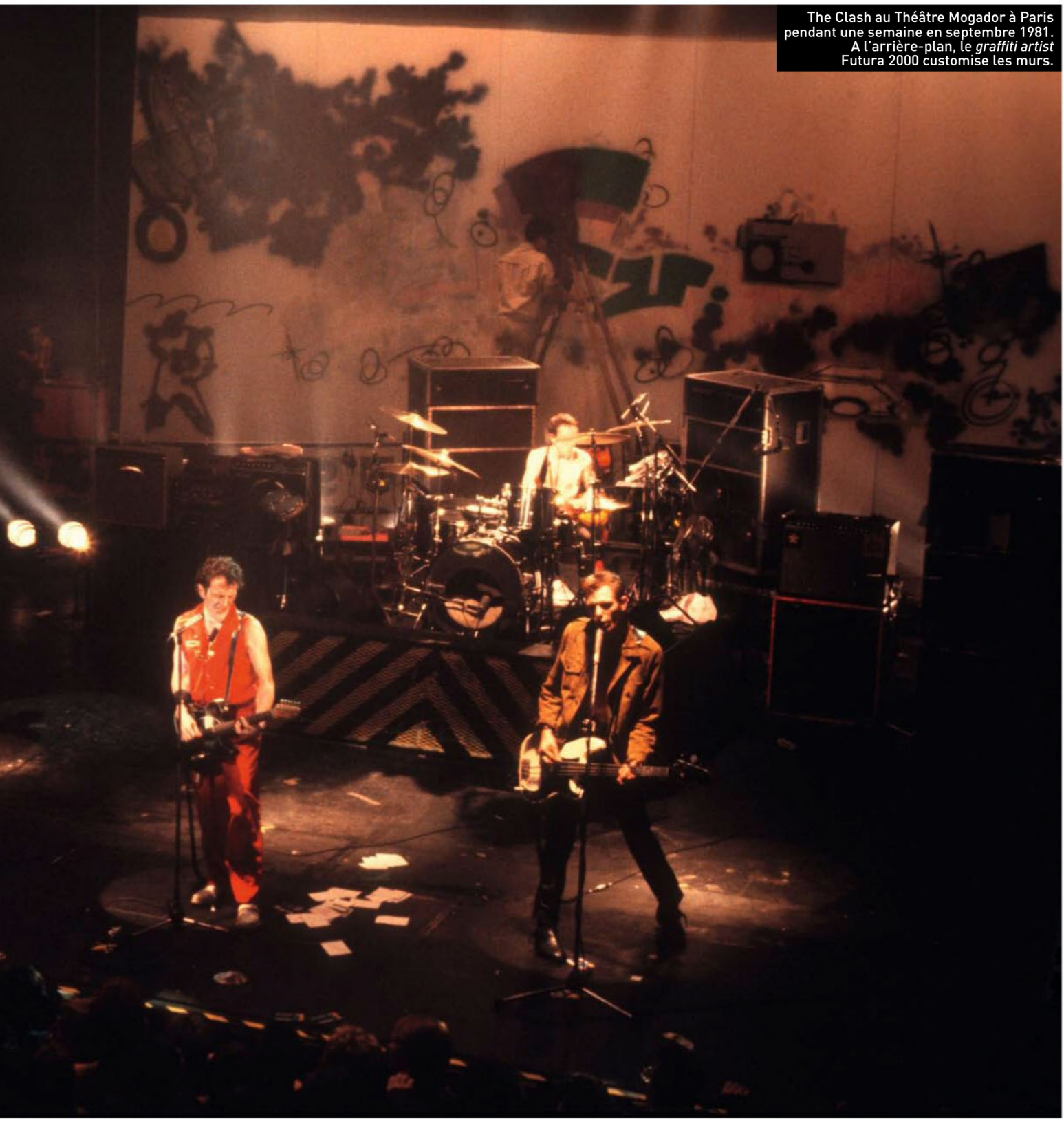
THE LAST GANG IN TOWN

Voir les Clash sur scène a toujours été un moment inoubliable, la concrétisation d'une puissance scénique inégalée, comme le prouvent ces quatre témoignages.

ARÈNES DU PLUMAÇON MONT-DE-MARSAN, LE 6 AOÛT 1977
LA GUERRE DES PUNKS

Août 1977 : la petite ville landaise de Mont-de-Marsan accueillait la fine fleur de la musique punk dans ses arènes. *"Crrrrébondieu ! C'est qui ces asticots ?"*, s'exclamera un paroissien au spectacle de cette horde de l'Internationale hirsute débarquant dans sa benoîte localité.
A cette époque, mettre un punk, en particulier anglais, sous le soleil du Sud-Ouest avait il est vrai quelque chose d'assez effarant. Rendu blafard par l'assidue fréquentation des caves, telles que le Roxy ou le 100 Club à Londres, ne se nourrissant (et de manière épisodique) que de lager et de *fish and chips,* le spécimen apparaissait dans l'œil du Montois moyen à peu près comme un mort-vivant échappé du cimetière municipal, ou de la bobine d'un film de Romero. On s'empressa donc de rentrer les poules, les génisses, les cousines et de fermer les volets.
Or, ce qui s'annonçait comme l'été de la haine ne fut en réalité qu'un long week-end un peu turbulent, baignant dans une atmosphère potache à mi-chemin du centre aéré pour ados difficiles et du château de la *Star Ac*. *"Tous ces groupes sont en compétition,* répétait à qui voulait l'entendre Joe Strummer. *Chacun de nous veut être plus célèbre que son voisin. C'est normal."* La "compétition" opposait les meilleurs groupes anglais de l'époque : The Clash, The Damned, The Jam (qui ne put jouer, hélas), Police (première mouture avec Henry Padovani), quelques redoublants du pub-rock (Dr. Feelgood, Eddie and the Hot Rods) et des Frenchies pleins d'envie (Bijou, Little Bob Story, les Lou's). Notre minibus garé près de l'entrée du backstage eut la chance d'accueillir un Mick Jones boitillant qui venait de se faire rouler sur le pied par une auto. *"Je ne savais pas qu'on roulait à droite ici !"* Nous le remîmes d'attaque avec un cône de bonne jamaïcaine, ce qui forcément nous mena à parler reggae (Mick portait sur le revers de son cuir le badge d'un groupe encore inconnu à l'époque, Culture).
Leur set, comme toujours, fut dévastateur, avec précisément un nouveau reggae, et l'un de leurs meilleurs morceaux tout court, *(White Man) In Hammersmith Palais,* suivi du classique de Toots & the Maytals, *Pressure Drop*. C'est le moment que choisit le bassiste des Damned, le très facétieux Captain Sensible, pour se pointer sur scène en écrasant des boules puantes sous ses Doc Martens. Bientôt, une odeur d'œuf pourri envahit toute l'enceinte ensoleillée. Strummer, fou de rage, hurla dans le micro : *"Cet enculé de Sensible a jeté des boules puantes, tout ça parce que les Damned sont jaloux de nous ! Les enculés."*
Dans l'instant, les roadies des Clash éjectaient *manu militari* l'intrus qui allait se prendre une barrière de sécurité en plein dans les couilles. Une ambulance dut l'emmener à l'hôpital.
Le groupe termina son concert la haine aux tripes, alignant leurs meilleures carmagnoles épileptiques : *What's My Name, 1977* et *London's Burning*.
Le lendemain, The Clash et The Damned signaient l'armistice. Ouf, on l'avait échappé belle. La guerre des punks venait d'être évitée de justesse.
Francis Dordor

© Clausel/Dalle



The Clash au Théâtre Mogador à Paris pendant une semaine en septembre 1981. A l'arrière-plan, le *graffiti artist* Futura 2000 customise les murs.

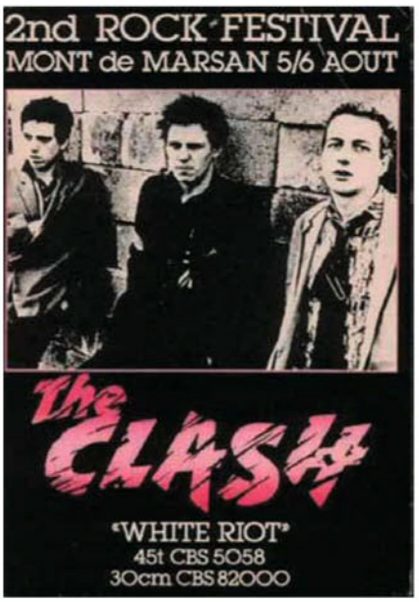
LE STADIUM
PARIS, LE 16 OCTOBRE 1978
UN SHOW ÉLECTRIQUE

Pour ceux qui avaient loupé la toute première apparition des Clash en avril 1977 au Palais des Glaces en pleine furie punk, ce concert fut un dépucelage tardif. Et comme il arrive parfois en de telles circonstances, on aurait pu rêver meilleur endroit que ce Stadium au nom ronflant, en réalité un gymnase moche, froid et mal conçu (tout en largeur), sis dans l'affreux quartier des Olympiades, au fin fond du XIII[e] arrondissement. Mais c'est bondé, la ferveur est grande pour ce gang emblématique de la vague punk et qui a si peu joué en France.
Le groupe vient de publier son deuxième album, *Give 'Em Enough Rope,* assez inspiré mais souffrant d'un curieux casting de production avec Sandy Pearlman, le concepteur du son Blue Öyster Cult. Et dans la foulée métallique du disque, The Clash déboule en arrosant un mur du son qui évoque plus la froide armure de The Cult que les coupantes barricades soniques de *White Riot*. Si le son et le décor font tache, il y a les chansons, impériales (de *Safe European Home* à *Tommy Gun* en passant par tous les classiques barbelés du premier album), et la geste ★★★

★★★ scénique du Last Gang in Town appelée à devenir légendaire. Vêtus de combinaisons d'aviateurs lardées de badges et d'épingles à nourrice, cheveux graissés et cols relevés, poses de Tupamaros et mouvements incessants, guitares customisées tels des samizdats, les Clash électrisent la scène et constituent un spectacle iconique et chorégraphique fumant. En une heure, on oublie la salle glauque, on ressort essoré, heureux d'être dépucelé, mais avec le vague bémol d'avoir assisté à une démonstration de force. Les chefs-d'œuvre scéniques du groupe viendront début 1980 avec *London Calling*.
Serge Kaganski

LE PALACE
PARIS, LE 27 FÉVRIER 1980
PARIS BRÛLE

Pour l'occasion, j'avais troqué mes inamovibles Doc Martens basses pour une paire de véritables Rangers. Hautes, à la hauteur de l'événement disons. Il faut dire que j'étais en plein service militaire, pas loin certes, planqué sous des drapeaux où le bleu giscardien et le blanc des derniers rêves lessivés dominaient largement le rouge du propos clashien. Coupe skinhead réglementaire donc, impeccable pour se fondre dans la meute qui louvoyait nerveusement rue du Faubourg-Montmartre. Souvenirs là d'une époque où les tribus se regardaient en chiens de faïence, jusqu'à parfois en venir aux mains, comme lors d'un concert subséquent et apocalyptique de The Jam au Pavillon Baltard. Ce n'était pas fin, certes, nauséeux même, mais les consensus actuels et policés le sont-ils moins ?
Bref, l'électricité était dans l'air, catapultée sur scène dès les premières mesures d'un *Jimmy Jazz* enchaîné à *London Calling,* comme si le monde allait imploser dans la seconde. Jones en blanc, Strummer en noir, Simonon en cuir, sur une ligne de front au sommet de sa magnificence. Paris brûle, l'assistance tangue méchamment, et la télé filme. Oui, parce qu'en ces temps-là nous avions droit à des concerts des Clash sur les chaînes du service public. *I Fought the Law,* certes, mais la loi respectait encore la diversité, voire la différence… Chaque concert était une aventure, voire même une épopée lorsque la jambe gauche de Joe Strummer nous en fournissait le tempo. Son énergie communicative nous transcendait : on en a même fait des groupes, des livres, des tableaux, des journaux… **Jean-Luc Manet**



THÉÂTRE MOGADOR
PARIS, EN SEPTEMBRE 1981
SOMMET ABSOLU

Un chaudron sec devenu bouillant, un vieux théâtre de music-hall transformé en un capharnaüm punk : Mogador n'avait jamais connu une telle déflagration de son espace bourgeois et un tel détournement de sa culture de théâtre de boulevard. Une semaine entière en septembre 1981, dans un Paris libéré depuis mai, les Clash en avaient fait leur maison pour y recevoir tous les soirs leurs convives, surpris par le décorum clinquant, pas habitués à un tel faste.
A l'hippodrome de Pantin, quelques mois auparavant, la scène de leur performance ressemblait à une piste trouée au milieu d'un terrain vague sur lequel s'écharpaient tous les dégénérés skins, punks et déjà postpunks, prêts à dépouiller les fans un peu trop clean.
A Mogador, ce climat tendu s'évapora étrangement dans une atmosphère quasi *"peace and love"*, amorcée en première partie par l'impeccable groupe de ska The Beat. A l'état de grâce des Clash sur scène, sublimement élégants, au sommet de leur art musical, répondit une déroutante décontraction du public, enfin débarrassé des coups de Docs et des regards vicieux des disciples de Sid Vicious. Quasi en osmose avec leur public, les Clash électrisaient la salle à la manière d'un fakir jouant de la flûte pour hypnotiser ses convives. A la fois forts et détendus, puissants et doux, les concerts de Mogador consacrèrent The Clash dans son rôle syncrétique le plus abouti. Jouant à la perfection de cet équilibre entre le cri et le chuchotement, entre le punk et le funk, entre l'énergie brute et la sophistication du spectacle total, Strummer et sa bande n'ont jamais fait mieux. Sur scène, le *graffiti artist* new-yorkais Futura 2000 exposait ses immenses toiles colorées qui scintillaient dans la nuit, sous les effets de la voix striée de Strummer et de la guitare enjouée de Jones, déjà accordée aux sons de Grandmaster Flash.
Après le joli mois de mai, Paris avait connu son second emballement en cette année 1981. La révolution, sandiniste et socialiste, était en marche… Mogador, qui ne s'en est jamais remis, est depuis revenu à ses fondamentaux, de *La Belle de Cadix* à *L'Auberge du Cheval Blanc,* de *La Cage aux folles* au *Roi Lion*. Loin des éclats de *Sandinista!.* **Jean-Marie Durand**

Joe Strummer dans *Rude Boy*.

SUR *LE VIF*

Réalisé dans la fournaise d'une tournée des Clash en 1978 et 1979, *Rude Boy* est un film électrique et politique qui colle parfaitement avec l'esprit du gang. Par Serge Kaganski

Objet étrange et hybride, *Rude Boy* est à la fois un documentaire sur le groupe, une fiction sociale ayant pour personnage principal un jeune travailleur en déshérence et un document d'actualité sur l'Angleterre des années 1970 finissantes marquées par le long règne de Margaret Thatcher et une crise économique et sociale particulièrement âpre.
Le film s'attache aux pas de Ray, jeune Londonien d'une vingtaine d'années qui travaille dans un sex-shop miteux.
Le soir, Ray trouve un exutoire dans le mouvement punk naissant et assiste aux concerts de son groupe favori, The Clash.
Il se débrouille pour joindre l'utile à l'agréable en se faisant engager comme roadie par le groupe et s'embarque avec eux dans leur tournée anglaise.
Les pérégrinations de Ray et les concerts des Clash se déroulent alors dans un contexte social très tendu : chômage endémique, racisme envers la communauté jamaïcaine, montée du National Front, l'équivalent anglais de notre Front national. Une des séquences marquantes du film se déroule d'ailleurs pendant le festival Rock Against Racism. Les réalisateurs Jack Hazan et David Mingay introduisent un soupçon de fiction dans ce qui est globalement un documentaire. On sent bien qu'entre Ray Gange l'acteur et Ray le personnage, il y a à peine l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette. L'invention de ce personnage semble surtout le prétexte à nous faire ressentir l'atmosphère violente et sulfureuse de l'Angleterre des années Thatcher, une atmosphère parfaitement résumée et incarnée par les Clash.

Au cœur de l'action

Car si *Rude Boy* a plusieurs facettes, c'est avant tout un très grand film rock, qui capte l'un des meilleurs groupes de l'Histoire à son plus haut. Les performances de concerts saisies ici sont toutes mémorables : on ne sait que choisir entre l'intensité effarante de *Police & Thieves,* filmé en un seul plan-séquence cadré serré sur le visage de Joe Strummer, la reprise imparable de *I Fought the Law* montrant le groupe tout de noir vêtu et positionné comme une bande d'insurgés magnifiques, sans oublier le pandémonium de la prestation du groupe à Rock Against Racism. Chaque extrait de concert traduit bien l'infernale puissance scénique du groupe, sa faculté à incarner à lui seul l'idée de révolte, d'insurrection.
Il faut louer la capacité des réalisateurs à avoir su s'immiscer au cœur de l'action et leur intelligence dans le montage puisqu'ils ont respecté le souffle du groupe et des chansons en privilégiant les plans longs. Le film ne s'en tient pas aux seuls concerts et montre également les Clash en studio (le groupe y est aussi intense que sur scène), ou bien un Joe Strummer reprenant une chanson seul au piano. Dans certaines scènes de coulisses et d'hôtel, Joe Strummer s'essaie à expliquer la philosophie politique du groupe de façon sincère mais pas convaincante. Ce n'est pas par les discours que le groupe était persuasif, mais par sa musique, ses gestes, ses vêtements et ses prestations scéniques explosives. Rarement la puissance du rock n'a été aussi bien captée et transmise au cinéma que dans *Rude Boy.* ★

Rude Boy de Jack Hazan et David Mingay (1980), en DVD (Aventi Distribution, 2005).

© Eurolondonfilm Ltd.

#3
CAREER OPPORTUNITIES
LA VIE APRÈS THE CLASH

Mick Jones et Damon Albarn pour un concert de Gorillaz au festival de Coachella à Indio, Californie, en avril 2010.

© Kevin Mazur/WireImage/Getty Images

THE ROAD TO ROCK'N'ROLL

Après l'échec de *Cut the Crap* en 1985, Joe Strummer mettra longtemps à rebondir. Il retrouvera l'inspiration et un groupe pour exprimer sa vision en 1997 avec The Mescaleros, cinq ans avant sa mort.
Par Vincent Brunner

En 1999, à la sortie de l'album live des Clash, *From Here to Eternity,* Joe Strummer râlait : *"Le passé ressemble à des sables mouvants, tu penses que tu peux en sortir mais tu t'y enfonces. Jouer dans The Clash, c'était comme porter un énorme rocher sur ta tête en suant à grosses gouttes, je n'ai pas envie de revivre cela. Je préfère aller de l'avant, m'investir dans quelque chose de nouveau."* Après la fin piteuse de son groupe phare, le chanteur aura pourtant mis longtemps à tourner la page. D'ailleurs, jusqu'à sa mort, il inclura dans son répertoire live des classiques des Clash, provoquant parfois l'incompréhension de ses nouveaux accompagnateurs.

Des B.O. et un album solo

Quand, en 1985, Strummer se retrouve sans gang à mener, écrire au singulier son futur provoque son désarroi. Dans les faits, il a du mal à couper les ponts avec ses compères historiques. Il invite ainsi Mick Jones à jouer des parties de guitare sur *Love Kills* et *Dum Dum Club,* pour la B.O. du film d'Alex Cox (1986), *Sid & Nancy*. En 1986, il écrit même les paroles de cinq chansons de *No. 10, Upping Street,* le deuxième Big Audio Dynamite. Quelques projets cinéma lui permettent de ne pas trop déprimer, comme le western parodique *Straight to Hell* (1986), également réalisé par Cox. Il y apparaît (aux côtés de Costello ou des Pogues) et compose pour l'occasion quelques chansons. Pour *Walker* (1987), le film suivant de Cox, Strummer impose l'idée d'être seul aux commandes de la B.O. Le réalisateur accepte à la seule condition que le résultat rivalise avec ce que Dylan a composé pour *Pat Garrett and Billy the Kid*. Après avoir écrit durant le tournage au Nicaragua, Joe joue à son tour au metteur en scène. Il donne ses directives et laisse les musiciens réunis – en premier lieu, le guitariste américain Zander Schloss – concrétiser sa vision, un mix entre musique d'Amérique centrale et hillbilly du XIX^{e} siècle. Plus réussie que le film, la B.O. de *Walker* lui apporte une bouffée d'air : il a enfin la preuve qu'une vie post-Clash est possible.

Après une pige en tant que guitariste rythmique des Pogues, il forme autour de Schloss, devenu un fidèle lieutenant, The Latino Rockabilly War. Avec ce groupe, il enregistre cinq titres, dont *Trash City,* pour le film *Permanent Record* avant de s'atteler à son premier album solo. Pour se libérer de l'héritage des Clash, il emménage avec sa famille à Los Angeles, une ville où aucun souvenir ne le lie à son glorieux passé. Là, de nouveau pris par la fièvre de l'écriture, il se consacre corps et âme aux paroles. Si bien qu'il lâche pendant des heures la bride au Latino Rockabilly War que rejoint Jack Irons, batteur et fondateur des Red Hot Chili Peppers. Sorti en 1989, l'honnête et habité *Earthquake Weather* marque son comeback, mais les ventes, inférieures à celles de la B.O. de *Walker,* mettent Strummer en situation d'échec. Dépité, il dissout sa formation américaine et repart en Angleterre.

Pour autant, il ne se résigne pas. Après une collaboration en 1990 avec Aki Kaurismäki sur *J'ai engagé un tueur* (il signe alors la très belle *Burning Lights*), il part en studio avec The Pogues pour *Hell's Ditch*. Producteur aux idées tranchées, il se montre parfois violent et destructeur. Surtout, il doit s'adapter à la forme catastrophique de Shane MacGowan. Il finit d'ailleurs par le remplacer en tournée. Mais il a plus important à gérer : sa relation de quinze ans avec Gaby Salter, la mère de ses deux filles, arrive dans une impasse.

Une renaissance

1995 va être pour lui l'année des révélations. Non seulement il se marie avec Lucinda Tait, le dernier amour de sa vie, mais il prend son premier ecstasy au festival de Glastonbury. Son horizon musical en est transformé : le voilà qui se met à écouter de la techno (Leftfield, par exemple) et passe du temps avec Shaun Ryder et Bez, les ex-Happy Mondays qui ont fondé le groupe Black Grape. Il participe ainsi à leur *England's Irie* (1995), apparaît à leurs côtés dans l'émission *Top of the Pops*. Fréquenter des drogués notoires comme Ryder et Bez n'est pas sans danger. Le percussionniste Pablo Cook raconte ainsi qu'une nuit, en studio, Joe a disparu pendant sept heures après avoir pris un hallucinogène : il était parti dans la forêt chercher des cigarettes !

A la même époque, Joe rencontre le producteur electro anglais Richard Norris. Si les deux finissent par clasher pour divergence artistique, ils composent ensemble *Yalla Yalla,* un morceau fondateur pour la renaissance artistique de Strummer. *"Nous étions entre acid*

En 1999.

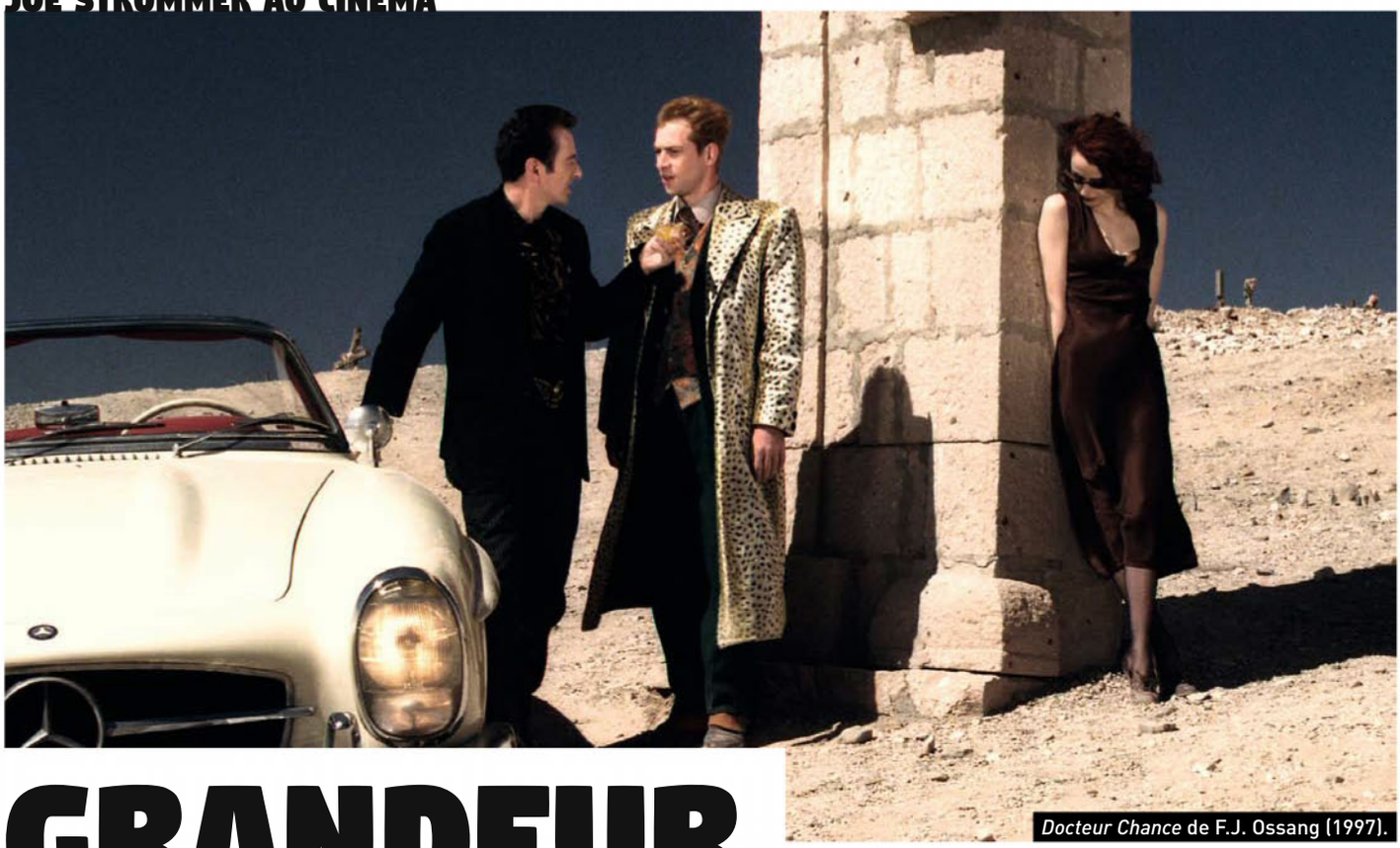
house et punk-rock, ça fritait trop entre nous", avouera plus tard le chanteur. Même si la techno l'électrise, il n'arrive pas à intégrer dans son écriture la raideur des programmations et des boîtes à rythmes. Indécrottable rockeur, il préfère la compagnie de musiciens en chair et en os plutôt que celle de machines.

Libéré en 1997 du contrat qui le liait à Sony, il se crée dans la foulée une nouvelle bande, The Mescaleros, avec au départ Pablo Cook, le guitariste Antony Genn, le bassiste Scott Shields et le clavier Martin Slattery. Entouré de musiciens qui pourraient être ses fils, Strummer apprécie son rôle de patriarche mais ne s'endort pas sur ses lauriers. Au contact de cette nouvelle génération, il retrouve au contraire foi et inspiration. Ce qui s'entend sur le premier Mescaleros, l'énergique *Rock Art and the X-Ray Style* (1999), dont la pochette est signée Damien Hirst. Salué par les critiques, l'album se vend à 150 000 exemplaires dans le monde, une performance inattendue pour quelqu'un qui se croyait has-been. Il emmène ses jeunes pousses pour une tournée mondiale réussie et entamée à Sheffield là où – joli clin d'œil – The Clash a joué pour la première fois vingt-trois ans plus tôt.

Galvanisé par l'alchimie entre les Mescaleros et lui, il repart aussitôt en studio avec sa bande pour concevoir *Global A Go-Go* (2001), inspiré par son show radio sur la BBC en 2000. Pour l'occasion, il reprend contact avec le violoniste Tymon Dogg, plus entendu depuis *Sandinista!,* qui rejoint les Mescaleros. En 2002, il réalise enfin son rêve, chanter avec l'idole Johnny Cash (sur *Redemption Song*), invite Mick Jones sur scène lors d'un concert de soutien aux pompiers en grève. Un mois plus tard, une maladie cardiaque non diagnostiquée le fauche juste avant Noël. C'est sans lui que les Mescaleros finiront le très bon *Streetcore,* testament rugissant. ★

GALVANISÉ PAR L'ALCHIMIE ENTRE LES MESCALEROS ET LUI, IL REPART EN STUDIO AVEC SA BANDE POUR CONCEVOIR EN 2001 *GLOBAL A GO-GO*, INSPIRÉ PAR SON SHOW RADIO SUR LA BBC EN 2000.

© Renaud Monfourny



Docteur Chance de F.J. Ossang (1997).

GRANDEUR *NATURE*

Joe Strummer acteur, c'est un magnifique écran de projection pour les réalisateurs qui l'ont fait tourner. **Par Serge Kaganski**

En 1980, Martin Scorsese avait contacté le groupe pour lui offrir rôles et bande-son de son projet d'alors : *Gangs of New York*. Le projet fut repoussé et, si les Clash décrochèrent en guise de consolation une brève figuration en voyous dans *La Valse des pantins*, Joe Strummer n'eut jamais l'occasion de faire vraiment l'acteur chez Scorsese. Ni même de voir *Gangs of New York,* sorti en 2002. Mais quand on fait la liste des cinéastes qui l'ont engagé comme comédien (et parfois *soundtracker*), on réalise que feu le leader des Clash présente un CV que beaucoup d'acteurs professionnels lui envieraient : Jim Jarmusch *(Mystery Train),* Alex Cox (*Straight to Hell* et *Walker*), Robert Frank *(Candy Mountain),* Aki Kaurismäki *(J'ai engagé un tueur),* Jack Hazan et David Mingay *(Rude Boy),* F.J. Ossang *(Docteur Chance)*... Un véritable Who's Who de l'Internationale du cinéma indépendant.

Evidemment, aucun de ces cinéastes ne l'a embauché pour un rôle classique, pour déclamer un texte, fouiller un personnage ou jouer un contre-emploi. Comme beaucoup de chanteurs à silhouette (Bashung, Rick Nelson...), on a fait appel à Strummer pour sa légende, son charisme, sa dégaine, son statut de mythe vivant, voire pour pousser la chansonnette à l'occasion. Avec Strummer, on convoque un signe plutôt qu'un comédien professionnel.
Ainsi, Jarmusch fait avec lui le lien entre la vieille mythologie du rock (Memphis) et sa réincarnation contemporaine (le leader des Clash). Alex Cox l'a fait apparaître dans un western parodique plein de rockeurs anglais, puis dans un film sur un héros révolutionnaire latino (la connexion *Sandinista!*). Robert Frank, photographe par excellence de l'Americana, le fait naturellement jouer dans un road-movie, parangon de genre américain, mais dans une optique démythifiante : Strummer étant lui-même une réincarnation humaine et accessible d'icônes rock comme Eddie Cochran ou Gene Vincent, le choix semble logique et cohérent. Kaurismäki l'enrôle en *busker* (musicien ambulant) chantant dans un bar londonien : une fois de plus, le personnage, le mythe et la personne Strummer se fondent.

Diamant à facettes

F.J. Ossang est sans doute celui qui a offert à Strummer le rôle affichant la somme la plus riche et complexe de mythes cinématographiques et rock'n'rolliens. Dans *Docteur Chance* (1997), Strummer incarne (si on peut employer ce terme pour un fantôme) le *"ghost pilot",* figure spectrale qui suggère un grand nombre de silhouettes allégoriques modernes : c'est à la fois un rockeur oublié, un aventurier rangé des voitures, un pilote d'avion réchappé d'une bobine légendaire de Hawks, un desperado transféré d'un western vers les contrées granitiques et oubliées du Chili.
Et puis, à rebours de ce feuilleté de figures mythiques, il y a le Strummer de *Rude Boy,* le rockumentaire de Hazan et Mingay : là, ni personnage ni silhouette fictive, on retrouve le vrai Strummer au plus près des réalités sulfureuses de l'Angleterre thatchérienne et au cœur de la fournaise des concerts incendiaires des Clash.
Strummer n'a fait que passer dans le cinéma, mais il y a laissé une trace qui, pour être fugace, ne comporte pas la moindre fausse note, au contact de quelques cinéastes d'importance. Si Strummer les a peut-être choisis, il a surtout été choisi par eux, affinités électives prouvant que son rayonnement dépassait le strict cadre du rock. ★

© Films Sans Frontières

vous aimez les inRocKs hors série, vous aimerez les inRocKs premium

les inROCKS premium

abonnez-vous...

Formule papier + digital

- Le magazine tous les mercredis
- Le site premium en illimité
- Le magazine sur tous les supports
- Un CD par mois
- Les cadeaux du club abonnés chaque semaine
- Des réductions et exclus sur les inRocKs store

9,60 €/mois
ou je paie 115 € en une seule fois

et recevez en cadeau

la radio Mezzo Lexon

la petite radio au look vintage à mi-chemin entre le vieux poste TSF et le récepteur du futur pour écouter les journalistes des inRocKs sur Radio Nova

designer Ionna Vautrin

abonnez-vous sur **abonnement.lesinrocks.com**

LE DÉFRICHEUR

En 1983, Mick Jones est viré des Clash. Il rebondit avec de multiples projets, comme musicien et producteur, qui témoignent de son insatiable curiosité. **Par Serge Kaganski**

Avant de parler de l'après-Clash de Mick Jones, il faut se souvenir qu'il y a eu aussi pour lui un avant-Clash, avec les London SS, groupe proto-punk où officiaient également Brian et Tony James, futurs Damned et Generation X. On pouvait déjà y entendre la guitare barbelée de Jones, exactement celle qui électrifiera le premier album des Clash, et son filet de voix pop. Les fondamentaux de ce fan des New York Dolls et de Mott the Hoople sont déjà là, très tôt à l'orée de sa carrière.

Un Big Audio Dynamite inspiré

Après les années Clash (1977-1983), Jones embraye rapidement avec le projet Big Audio Dynamite (BAD), conçu avec le vieux compagnon des Clash, le vidéaste-musicien à dreadlocks Don Letts. Et BAD n'est pas *bad* du tout. Loin de se reposer sur sa renommée clashienne, Jones propose une musique excitante, moderne, superbe alliage de rock, de pop, de funk, de rap, de boucles synthétiques, beau mix de grooves, de mélodies entraînantes et d'arrangements technologiques. Bien que pas complètement reconnu à sa juste valeur, BAD laisse deux ou trois très bons albums *(No. 10, Upping Street, Tighten Up Vol. 88...)* et même quelques tubes *(E=MC2, Medicine show, Rush)*.

Le seul problème de BAD, c'est sa durée de vie (1984-1999 et une brève reformation en 2011), trop longue pour maintenir un haut niveau de qualité et l'attention soutenue du public, surtout à une époque où la musique et les tendances bougent à une vitesse de plus en plus accentuée. Mais Mick Jones a réussi à prouver qu'il était un musicien accompli et une personnalité suffisamment costaude pour exister en dehors des Clash et du leadership imposant de Joe Strummer. Le paradoxe, c'est que BAD est même carrément supérieur en inventivité et en inspiration à tout ce que Strummer a pu faire de son côté en solo, comme si le *líder máximo* des Clash s'était dévitalisé en étant séparé de son fidèle lieutenant alors que, au contraire, Jones s'est encore plus épanoui en volant de ses propres ailes.

L'aventure Carbon/Silicon

En 2002, Jones repart à l'aventure en formant Carbon/Silicon avec son vieux complice des London SS Tony James (lui-même ex-Generation X et Sigue Sigue Sputnik). Fidèles à leur nom qui juxtapose deux époques (l'ère du carbone et l'ère digitale), ils concoctent une musique à cheval sur le pop-rock ancien et la techno moderne, dont les ingrédients restent les guitares abrasives, les mélodies et vocaux acidulés et les machines. Une musique légère, agréable, mais sans enjeu décisif. Jones en est conscient, sa démarche rafraîchissante étant absolument exempte de toute prétention et de toute aigreur, tout entière dédiée à la musique et au simple et pur plaisir d'en faire et d'en écouter.

Ce rapport immédiat et désintéressé lui a d'ailleurs permis de participer à de multiples projets annexes comme jouer avec Aztec Camera, les Gorillaz, les Wallflowers ou même le Franco-Algérien Rachid Taha. Parti de la punkitude pure et dure (et très étroite, bien sûr) des London SS, Mick Jones a donc embrassé un arc musical extrêmement vaste et divers, parcours accompli sous le sceau d'une ouverture et d'une curiosité qui étaient déjà sensibles au sein des Clash.

Le producteur

Cette ouverture et cette curiosité ont aussi plané sur son activité de producteur qui a débuté pendant les années Clash en 1981 avec *Spirit of St. Louis,* l'album de la songwriteuse pop Ellen Foley (petite amie de Jones à l'époque), et avec celui de Ian Hunter *(Short back n' Sides),* son idole des années Mott the Hoople, sur lequel Jones a pu se mesurer à l'un de ses maîtres guitaristes, Mick Ronson. A la même époque (début des années 1980), il produit aussi le premier album de Theater of Hate, le groupe *dark* et théâtral de Kirk Brandon. Mais ses galons de producteur, il les obtiendra vingt ans plus tard, dans les années 2000, en signant le son des deux premiers albums des Libertines. Avec ces héritiers des Clash et de toute la tradition anglaise des groupes à guitares teigneux et fouteurs de merde, Mick Jones revient au premier plan de la hipsteritude rock tout en restant dans l'ombre, position idéale quand on est un rockeur de 50 balais. Le partenariat Jones/Doherty se poursuivra au-delà de la comète Libertines puisque l'ex-Clash produira aussi le groupe suivant de Doherty, les Babyshambles.

Œuvres de maturité

Toute la période post-Clash de Mick Jones aura ainsi oscillé entre l'ombre et la lumière, l'orgueil et l'humilité. On a le sentiment que, en vieillissant, Jones a peu à peu abandonné ses rêves adolescents de gloire pour se consacrer de plus en plus à la seule musique, prenant rapidement conscience que la planète pop-rock tourne très vite et que les générations s'y succèdent plus vélocement et férocement que dans la vie réelle. Il s'en est parfaitement accommodé, comme le prouvent ses multiples collaborations, privilégiant le partage et l'éthique collaborative au désir puéril d'être seul sur son trône.

Rencontré à Paris au début des années 1990 pendant la période BAD, Mick Jones exsudait une profonde mélancolie et j'avais été abasourdi qu'un musicien de cette renommée n'ait pas de quoi régler sa note d'hôtel (ce n'était pourtant pas un palace mais un petit deux-étoiles de Pigalle). J'avais pu ainsi méditer sur les grandeurs et misères des rock stars. J'ai recroisé Jones à Londres en 2000 pour la sortie de *Westway to the World,* le Clash-docu de leur ami Don Letts, et ce qui m'avait frappé ce soir-là, c'était son vieillissement physique : le brun mignon au look proto-Keith Richards était devenu chauve, émacié, édenté, la peau toute flapie et livide (son vieux poto Simonon était frappé du même syndrome de vieillissement accéléré). Les anciens chevaliers magnifiques de The Clash avaient payé leur tribut au *combat rock,* et ça se lisait sur leurs visages. C'était d'autant plus injuste dans le cas de Mick Jones qui, à travers ses activités musicales diverses, a toujours gardé une certaine fraîcheur, le goût du défrichage, de l'expérimentation et de la vibration pop. ★

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

En 1986.

L'INCORRUPTIBLE

En janvier 1987.

Sans les Clash, le bassiste a poursuivi son chemin entre aventures musicales et peinture, en restant fidèle à une ligne pure et dure. **Par Louis-Julien Nicolaou**

Quand il implose définitivement à la fin de l'année 1985, The Clash a beau être au bout du rouleau depuis plusieurs mois, ni Joe Strummer ni Paul Simonon n'ont la moindre idée de ce qui les attend. Ils viennent de vivre dix années trop intenses, trop exaltantes, et ne disposent pas du recul nécessaire pour comprendre comment la folle énergie qui animait le groupe a pu se transformer, à la fin, en un tel gâchis de rancœurs, de complications inextricables et d'efforts non aboutis. S'il leur reste beaucoup à faire chacun de leur côté, ils ne savent plus comment s'y prendre. Depuis l'origine, The Clash était soudé par une éthique implicite qui pouvait se résumer par l'ordonnance : "Vis très vite ou crève tout de suite." Jamais il n'avait été question de retraite ni de reconversion. Devant Paul Simonon s'ouvre un espace entièrement vierge.

Une soif d'expériences

Le grand échalas aux regards noirs a 30 ans, âge vénérable pour un rockeur, quasi canonique pour un punk. Il ne se sent pas pour autant disposé à fainéanter à l'ombre de sa légende. Sa créativité est d'autant moins entamée qu'il ne nourrit ni regret ni nostalgie à l'égard de la croisade naguère menée par The Clash. Aussi ne tarde-t-il pas à contacter son copain Nigel Dixon, ancien chanteur de Whirlwind, un petit combo de rockabilly actif dans les années 1970, afin de monter un nouveau groupe. Avec le renfort du guitariste texan Gary Myrick (rencontré à Los Angeles par l'entremise de Steve Jones, le guitariste des Sex Pistols) et du batteur Travis Williams, l'association prend le nom de Havana 3 a.m. en référence à un vieil album du "King of the mambo", le chef d'orchestre Pérez Prado.
Reflétant les goûts du bassiste, sa musique mêle rockabilly, reggae et influences latines, et si on n'y retrouve évidemment pas la moindre trace de l'audace et du panache des Clash, elle a le mérite d'être honnêtement exécutée, sans prétention. Simonon ne se met pas en avant et ne cherche pas à user de son statut d'ancien combattant pour donner une aura artificielle à sa petite entreprise. Il ne se précipite pas davantage vers les studios puisque l'album *Havana 3 a.m.* ne paraîtra qu'en 1991.
Entre-temps, Dixon et lui partent à l'ouest du Pecos accomplir un road trip en moto avant de gagner Los Angeles pour retrouver Steve Jones. Jamais à court de bons plans, ce dernier offre la possibilité à Simonon de participer à quelques sessions d'enregistrement aux côtés de Bob Dylan. *Down in the Groove* comptera finalement parmi les plus mauvais albums du troubadour taciturne – ce qui n'est pas peu dire –, mais le bassiste, sincère comme tout (ex) Clash qui se respecte, en garde le souvenir d'une expérience unique, sans par ailleurs surévaluer le résultat final.

«D'UNE CERTAINE MANIÈRE, LE FAIT DE PEINDRE M'A PERMIS DE RETROUVER LES ÉMOTIONS QUE J'ÉPROUVAIS LORSQU'ON JOUAIT.» PAUL SIMONON

En 1990, une aubaine plus lucrative se présente à lui. En autorisant Norman Cook (futur Fatboy Slim) à sampler la ligne de basse de *Guns of Brixton* pour le titre *Dub Be Good to Me* de son groupe Beats International, Simonon décroche sans le moindre effort une place de numéro 1 dans les charts britanniques et s'assure ainsi à la fois une certaine reconnaissance pour ses talents de compositeur et quelques revenus juteux.

L'intensité du peintre

Tout se passe comme si, désormais, il était décidé à organiser son temps selon son bon vouloir et à ne plus jamais subir la pression effrénée des années punks. D'ailleurs, son appréhension même du temps a changé depuis qu'il se consacre à une autre activité, la peinture. L'icône rebelle qui pulvérisait sa basse sur la pochette de *London Calling* et injectait du *skank* cool dans le rock survolté de The Clash n'a jamais oublié ses premières fascinations d'enfant, quand il restait des heures dans l'atelier de son père à contempler ses toiles et à plonger dans ses livres d'art. Humblement, il reprend des cours, de dessin d'abord, puis de peinture. Et lorsque Nigel Dixon, malade du cancer, décède en avril 1993, il dissout Havana 3 a.m. pour ne plus se consacrer qu'à cette passion.
"Quand tu as connu la scène et le rapport instantané avec le public pendant les concerts, dira-t-il, *c'est difficile de se retrouver subitement tout seul. Le fait de peindre en extérieur m'a aidé. D'une certaine manière, ça m'a permis de retrouver les émotions que j'éprouvais lorsqu'on jouait."* Loin de constituer pour lui un simple hobby d'après-midi paresseux, l'art envahit tellement sa vie qu'il ne désire plus être considéré que comme peintre – un terme qu'il préfère à celui d'artiste, car il conserve une certaine nuance prolétaire, un peintre pouvant aussi bien s'occuper de bâtiments ou d'intérieurs que de toiles. Parmi les influences qu'il revendique, on trouve les courants réalistes de l'Ashcan School (école américaine du début du XX[e] siècle) et du Kitchen Sink (mouvement pictural britannique des années 1950), mais aussi le fauvisme de Gauguin, dont il traquerera les motifs et les lumières jusqu'en Polynésie.

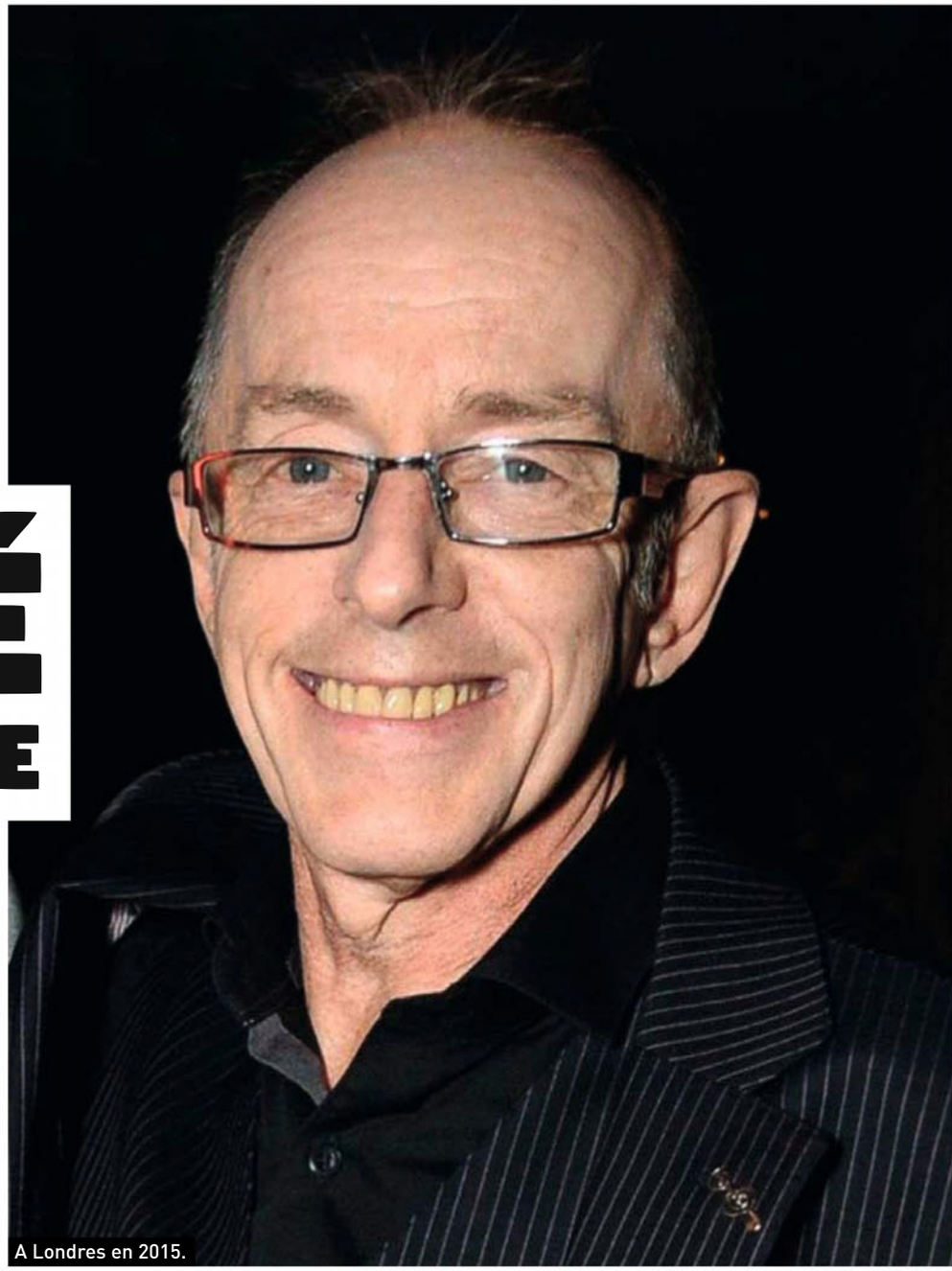
La rencontre avec Damon Albarn

En 2007, Simonon accepte de poser momentanément ses pinceaux et de rejoindre Damon Albarn, Simon Tong et le légendaire batteur de Fela Kuti, Tony Allen, pour enregistrer, sous la supervision de Danger Mouse, l'album *The Good, the Bad & the Queen,* brillante représentation kaléidoscopique de la vie moderne à Londres. *"Pourquoi avoir dit oui à Damon ? Parce que Gorillaz est ce que j'ai le plus écouté ces dernières années. Et qu'il a gagné mon respect en refusant l'invitation de Tony Blair à la party donnée lors de sa première élection",* déclarait-il aux *Inrocks* en 2007.
Cette parenthèse refermée, il revient sagement à son chevalet et ne le quitte de nouveau que trois ans plus tard, pour un compagnonnage avec Damon Albarn encore, mais aussi Mick Jones, qu'il se dira heureux de retrouver à l'occasion de l'enregistrement du morceau *Plastic Beach,* sur l'album de Gorillaz du même nom. Ainsi, il semble que Paul Simonon ne souhaite plus jouer de musique qu'à l'occasion de projets solides et ambitieux servis sur un plateau en or. Gardien de la dignité des Clash, il a refusé toute reformation aux visées mercantiles et s'en tient à une démarche artistique suffisamment pure pour inspirer le plus grand respect. ★

© Robert Matheu/Dalle

Exclu du groupe en 1982, Topper Headon a ensuite sombré dans la drogue et la maladie, avant de retrouver la lumière.
Par Louis-Julien Nicolaou

SAUVÉ DU NAUFRAGE


A Londres en 2015.

S'il n'a jamais eu les muscles saillants et la carrure bronzée d'un Monsieur Univers implanté en Californie, Topper Headon ne ressemble même plus à lui-même quand il se fait débarquer par Joe Strummer au printemps 1982. Blafard, chétif et incapable de raccrocher aux réalités de la vie quotidienne, il sniffe des quantités d'héroïne et de cocaïne et passe plus de temps à foutre en l'air le mobilier des hôtels qu'à tenir sa place au sein d'un groupe dont il demeure pourtant la clé de voûte. Plus tard, Strummer le reconnaîtra d'ailleurs : la débâcle des Clash commence avec le renvoi de son batteur, lâché sous le prétexte que son addiction était incompatible avec l'engagement du groupe contre la drogue. Piteusement trahi par ses amis, portant sur ses maigres épaules le poids d'une culpabilité sans remède, Headon n'est pourtant qu'au seuil de sa lente descente aux enfers. *"Une fois que j'ai été mis à la porte,* expliquera-t-il, *ça a été le début de la fin – je ne m'étais jamais injecté d'héroïne avant d'être viré du groupe. N'ayant plus de raison de vivre, stupidement, je me suis planté des aiguilles dans le corps."* [1]

Dès lors, il va multiplier les sabordages, mettant une application suicidaire à réduire à néant la moindre chance de poursuivre sa carrière. Après une tentative assez crâne de prouver qu'il demeure une pointure (le sympathique *Drumming Man,* reprise de Gene Krupa sortie en single en 1985), il essaie de monter un nouveau groupe, baptisé Samurai, puis rejoint le Big Audio Dynamite de Mick Jones, mais ces expériences tournent vite court. En 1986, un album solo voit tout de même le jour. Oscillant entre soul classique et rock honnête, *Waking Up* a le mérite de ne pas courir après les productions clinquantes de l'époque. Seulement, il n'intéresse pas grand monde, à commencer par son principal artisan, qui voit d'abord en lui un moyen de s'offrir quelques doses supplémentaires. Six mois après la sortie du disque, son addiction le conduit d'ailleurs à passer quinze mois derrière les barreaux du pénitencier de Standford Hill. A sa sortie, le petit homme n'est plus rien pour personne.

Eclaircies en fin de journée

Lui qui avait un temps été pressenti pour rejoindre les Who ne trouve plus d'emploi, sinon, très brièvement encore, chez Louis Bertignac et ses Visiteurs. Camé jusqu'à la moelle, il abandonne la musique, devient chauffeur de taxi, fait la manche, joue des bongos dans les couloirs du métro londonien. On le voit dormir dans des squats et faire la queue devant la soupe populaire, noyer son hépatite C dans l'alcoolisme (traitement peu recommandé), enfin sombrer dans la déchéance la plus complète. Contraint de suivre de multiples programmes de désintoxication, il finit toutefois par émerger, au début des années 2000. Malade – il souffre d'une spondylarthrite ankylosante – mais relativement épargné si l'on considère les excès auxquels il s'est livré pendant près de vingt ans, Topper Headon a retrouvé une forme de paix intérieure en racontant avec sincérité ses égarements passés, en s'excusant et en pardonnant à Joe Strummer. Symboliquement au moins, il a repris toute sa place au sein des Clash. ★

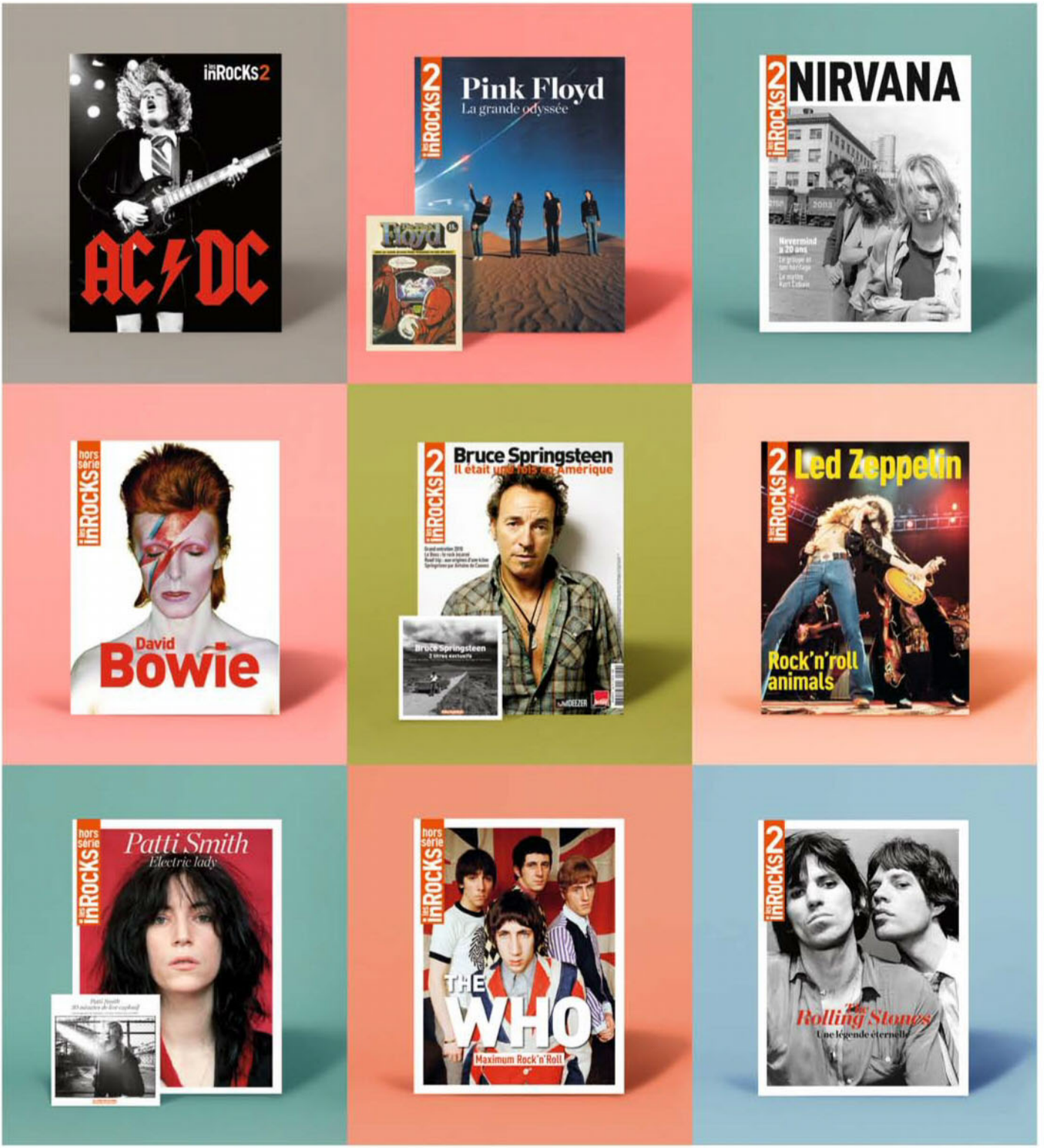
1. En 2004 dans le *Dover Express :* http://bit.ly/2kiOuPO

© Rex Features/Shutterstock/Sipa

retrouvez plus de hors-série consacrés aux icônes du rock sur

LES INROCKS STORE

par les inRockuptibles



rendez-vous sur **boutique.lesinrocks.com**

THIS IS RADIO CLASH

The Clash a été un formidable passeur de sons et de messages entre des communautés jusqu'alors cloisonnées. Peu de groupes ont ainsi capturé puis diffusé le son et l'agitation d'une ville, d'une époque. Par JD Beauvallet

Aussi incroyable que cela puisse paraître, Notting Hill a existé avant le film avec Hugh Grant. Mais c'était un autre quartier, avant que l'on connaisse même le mot "gentrification". C'était une époque où, dans le quartier, le café était noir ou au lait, dégueulasse dans les deux cas. C'était Notting Hill et ses saignées de Portobello Road ou Ladbroke Grove, bien avant que tous les commerces ne deviennent les mêmes qu'à Seattle ou Sydney, vendant les mêmes cafés aux noms de plus en plus compliqués et les mêmes burgers à la recette de plus en plus snob. C'était Notting Hill, avant que la mondialisation ne devienne un gros mot, quand cohabitaient dans cette ville déjà frénétique les communautés, les cultures.

Comme à l'époque on n'écoutait pas vraiment la musique au casque – ça, c'est arrivé un peu plus tard avec le Walkman – et que la chaîne hi-fi était une fierté pour chaque foyer, on découvrait la musique en vinyle ou en cassette, mais avec l'ampli à onze.

Il fallait surpasser le dernier disque du voisin, lui mettre quelques décibels dans la vue et regagner son territoire.

On n'appelait pas ça ainsi, on parlait même sans doute de problèmes de voisinage, mais ces compétitions entre sons venus du monde entier étaient déjà des clashs. Et on ne parle même pas des gigantesques clashs de sound systems qui, dans le quartier, opposaient lors de joutes épiques les chars du carnaval de Notting Hill.

Bon enfant depuis ses débuts, le carnaval de Notting Hill devint au début des années 1970 cette caisse de résonance où s'exprimaient, dans des clashs violents avec la police, la frustration, la rage, l'impuissance des exclus : oubliés de l'économie, de l'éducation, de la société blanche. Avec The Clash, ces clashs ne tombaient pas dans l'oreille de sourds. Le groupe, qui vit alors de squat en squat, se fait journaliste à hauteur des trottoirs – *White Riot,* qui raconte le carnaval, est l'un de ses premiers "articles" en tant que correspondant de guerre (civile).

La pulsation de Londres

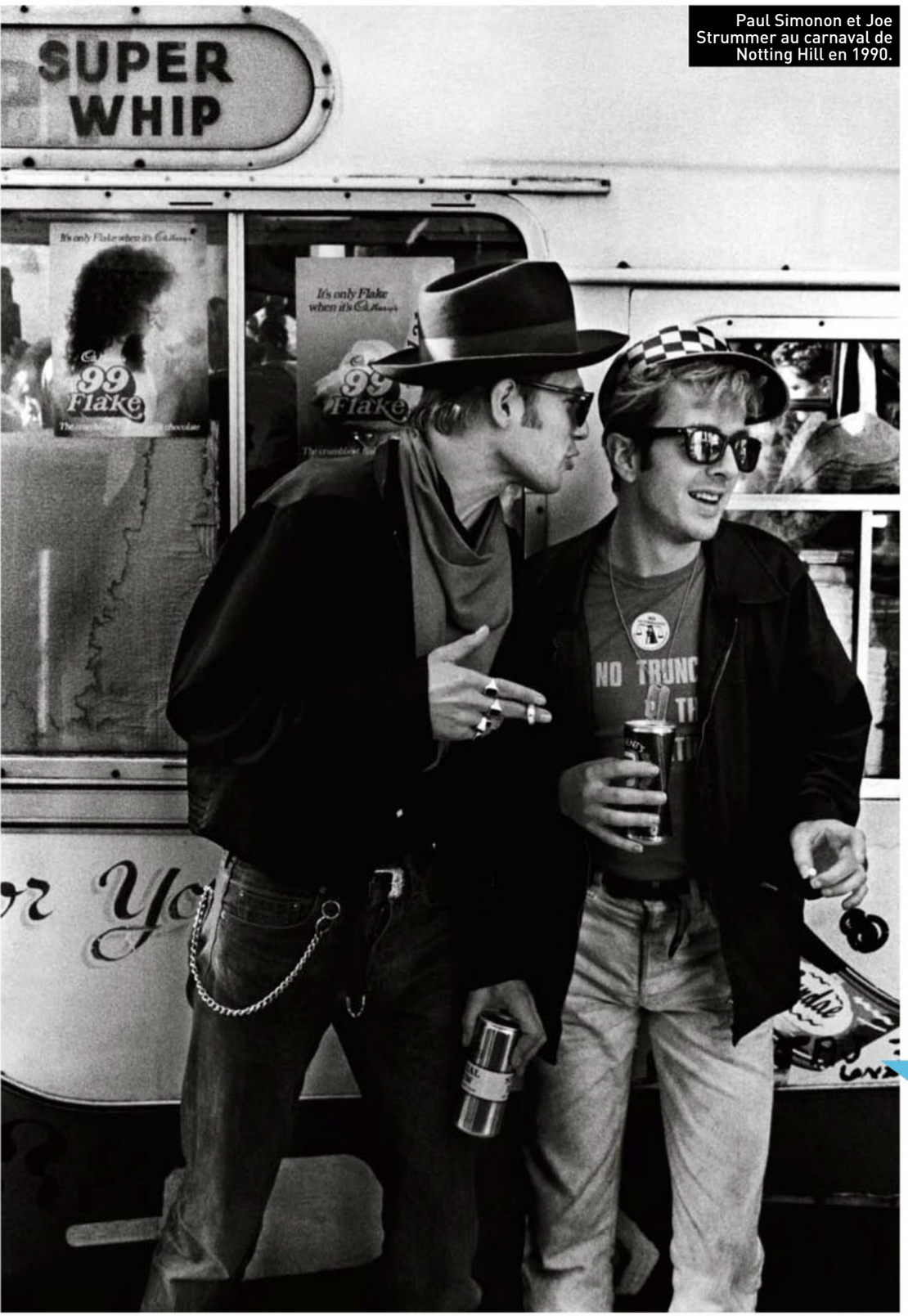
Vers le milieu des années 1970, le coin de Notting Hill était encore un kaléidoscope de communautés venues d'un empire en miettes : de Jamaïque, de Trinidad, du Nigeria, d'Inde… Ecouter The Clash, c'est comme une balade dans le quartier d'alors, un de ces jours d'été paresseux et surchauffé dont fut généreuse l'année 1976. Dans la rue, on entend les colères et musiques que vomissent les fenêtres ouvertes. C'est le son, la pulsation de Londres : ils mélangent pop, rock, reggae, musiques caribéennes, rythmes orientaux – et les Gorillaz, entre autres, continuent de les entendre et de les transmettre, même dans une ville de plus en plus fragmentée, aseptisée. Mick Jones, le guitariste, nous parlait ainsi de ce son qui préfigurait dès 1977 la sono mondiale chère à Radio Nova par exemple. *"Pour un gamin élevé dans les rues de Londres, c'est un brassage naturel : le rockabilly, le punk, le reggae, la soul… On ne copiait pas : c'était vraiment déjà en nous, on ne se forçait pas, on rajoutait toujours notre grain de sel dans ces musiques. Il était impossible de se cantonner à un genre."*

The Clash n'a pas inventé sa langue, ultra-vivante : le groupe a traduit le brouhaha de Londres, l'argot urbain en une langue universelle, en un espéranto qui donnait espoir. The Clash n'a pas inventé ce son, riche et copieux : il lui est tombé dessus, depuis les fenêtres. Mais le groupe a été un formidable passeur pour ces sons qui se mélangeaient alors rarement sur un même disque.

Sono sans frontières

L'époque était, dans les campagnes, au remembrement : The Clash a rasé les haies qui maintenaient ces musiques séparées, chacune dans son pré carré. Le groupe a ouvert des horizons fantastiques, faisant découvrir le punk-rock aux jeunes Jamaïcains, le reggae aux petits Blancs, les sons des Caraïbes aux rockeurs. Aux trois accords de rigueur dogmatique dans le punk-rock, le groupe opposa vite une boulimie de sons et d'expériences qui culmine sur le précieux *Sandinista!,* triple album de 1980 sur lequel se bâtiront tant de carrières, parfois très éloignées, de Damon Albarn à Manu Chao. *Sandinista!* n'était pas un album mais, pour toute une génération, un visa pour découvrir, héberlué, un vaste monde au-delà du simple rock.

Le groupe y joue à fond son rôle de passeur, comme par exemple sur le génial *Hitsville U.K.,* hommage aux petits



Paul Simonon et Joe Strummer au carnaval de Notting Hill en 1990.

LE GROUPE A OUVERT DES HORIZONS FANTASTIQUES, FAISANT DÉCOUVRIR LE PUNK-ROCK AUX JEUNES JAMAÏCAINS, LE REGGAE AUX PETITS BLANCS, LES SONS DES CARAÏBES AUX ROCKEURS.

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

labels indépendants d'un groupe piégé et lessivé par une major. Mais qui profite de sa tribune pour partager sa passion pour les petites écuries Rough Trade ou Factory. Même urgence de partage, même volonté de passer l'information sur le maladroit mais touchant *The Magnificent Seven,* qui ouvre *Sandinista!* et informe le grand public du rap balbutiant.
Mick Jones évoquait pour nous, en 2008, cette liberté de ton et d'action :

"A l'époque de Sandinista!, *on ne se freinait pas, on savait que cet album prendrait des années à être reconnu – et on s'en fichait. C'était une période d'incroyable créativité, on se laissait porter par cette crue d'idées. Ça venait de nulle part, il n'y avait aucun moyen de canaliser ce flux, les vannes étaient grandes ouvertes. Nous étions alors très détendus, ouverts à tout et à tous, tout semblait possible."*

The Clash n'est pas un groupe de rock, c'est une auberge espagnole, mais aussi jamaïcaine, sud-américaine, new-yorkaise, cubaine, louisianaise, nicaraguayenne… ou londonienne. Tout ce que ce groupe savait, du son, de l'indignation, de la colère, de la politique, du style, tout ce que lui a offert l'air du temps, il l'a passé, refilé.
The Clash n'a rien gardé, rien compté. En direct de la rue et du pouls d'une époque, *"This is Radio Clash, can we get that world to listen?"* On n'en a pas perdu une miette. ★

ROCK DE COMBAT

A travers ses musiques, ses paroles et ses actions, The Clash fut l'incarnation même du groupe politique. Une leçon à retenir et à appliquer. **Par Serge Kaganski**

Il paraît que la politique et l'art (*a fortiori* la politique et le rock) ne font pas bon ménage. Non que la création soit totalement détachée du réel et ne procéderait que du pur éther de la grâce et de l'inspiration, mais plutôt l'idée qu'une œuvre est un geste politique en soi et qu'il n'est nul besoin d'en rajouter dans l'explicite, le "vouloir dire", le message. The Clash a brillamment fait mentir cet adage, tressant un lien indéfectible entre l'engagement musical et l'engagement politique.
Politique, le groupe l'était pourtant déjà par son esthétique globale. Le son abrasif du punk, le métissage des musiques, la voix postillonnante de Strummer, son phrasé de harangue, l'allure guérilla des pochettes, le message du look (cheveux gominés, cols relevés, fringues de combat urbain, regards fiers, absence de sourire…), tout ce que véhiculait le groupe signifiait le mécontentement ontologique, la colère face à l'ordre inique du monde, la rage d'en découdre, la défiance face aux instances de pouvoir, l'envie d'insurrection, le désir irrépressible d'envoyer un grand coup de latte dans les couilles du vieux monde.
Mais tout ça ne suffisait pas à Joe Strummer, la véritable dynamo politique du gang. Jones avait des ambitions plus musicales, plus pop, Headon et Simonon se contentaient de suivre le mouvement et d'assurer impérialement leurs fonctions de batteur et bassiste dans la grande tradition taiseuse des sections rythmiques. Celui qui s'occupait de la direction du groupe, de son sens et de son essence, de son impact sur les foules et de la trace qu'il laisserait, c'était clairement Strummer. Et ça devait aussi passer par les textes.

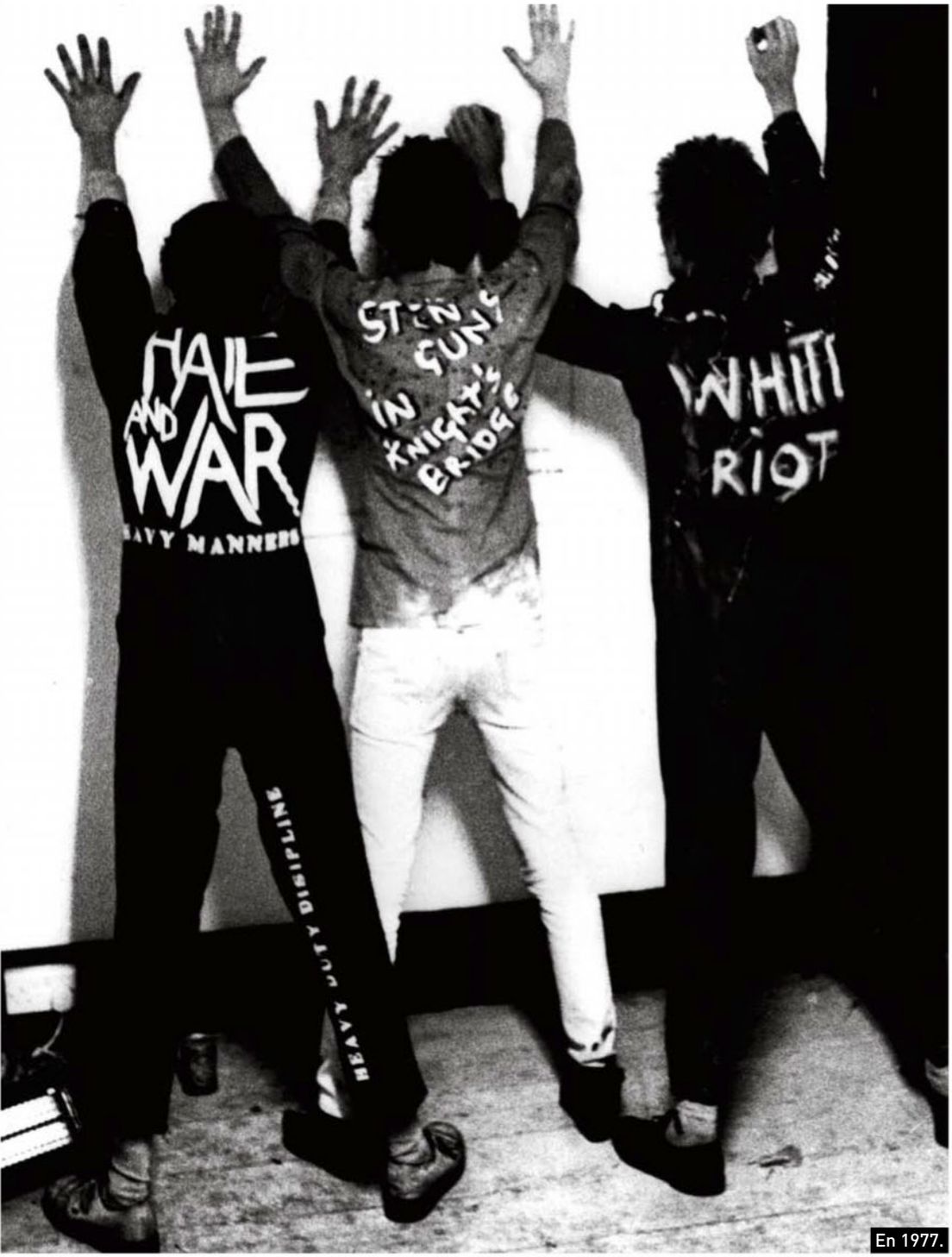
Des albums au lance-flammes

Ainsi, le premier album des Clash fut non seulement une grenade musicale mais aussi un véritable baril de poudre politique, la version punk d'un discours de Mélenchon ou d'une plate-forme de Lutte Ouvrière, un mix sonique entre Nuit Debout et les émeutes urbaines de 2005. Jugulaire gonflée, voix éructante, Strummer hurle et lâche des années de frustration face aux injustices sociales et à la régression économique des classes populaires anglaises. Tous les travers du monde sont passés au lance-flammes de la musique et des mots du groupe. De l'impérialisme américain *(I'm So Bored with the U.S.A.),* de l'ennui londonien *(London's Burning),* de la précarité et du chômage *(Career Opportunities),* de la violence tribale ou nationaliste *(Hate and War),* ou de l'inertie de la classe ouvrière blanche *(White Riot),* il ne reste plus qu'un petit tas de cendres à la fin de l'écoute du disque.

THE CLASH NE SE CONTENTAIT PAS D'ÉCRIRE DES MOTS ROUGES ET DE LES CHANTER, IL S'EFFORÇAIT AUSSI DE METTRE SES ACTES EN ACCORD.

Sur *Give 'Em Enough Rope,* le son des Clash s'embourgeoise en prenant du muscle métallique américain, mais les textes ne lâchent rien. Strummer condamne l'égoïsme des Européens et de leur petit confort de classe moyenne *(Safe European Home),* le goût des armes et de la violence *(Tommy Gun),* ou la montée de l'extrême droite *(English Civil War).*
Le hérault du groupe ne se contente pas de ces thèmes macro-politiques mais commence à réfléchir à son propre examen critique, à faire de la politique à partir d'une réflexion sur sa propre situation, comme dans *All the Young Punks* qui conclut l'album, où il dresse un constat pour le moins désenchanté sur le rock business et voit le rêve rock comme une vaste illusion. Vers la même époque est tourné le film de Jack Hazan et David Mingay, *Rude Boy,* docu (légèrement fictionné) sur la vie du groupe en tournée. Le film montre que le groupe trime dur, que les hôtels miteux où il séjourne sur la route sont assez éloignés des fantasmes *"rich & famous"* associés à la *rock stardom*. Strummer arbore un T-shirt des Brigades Rouges et explique sa position à un personnage : il est contre l'ordre capitaliste mais aussi contre le stalinisme du communisme orthodoxe. A un autre moment du film, il critique avec une sagesse philosophique

© Caroline Coon/Camerapress/Gamma



En 1977.

le désir insatiable de pouvoir et d'argent : *"A quoi bon vouloir toujours plus d'argent ? La vie est limitée et on ne profite pas de sa fortune dans sa tombe."*
Avec le chef-d'œuvre *London Calling*, The Clash diversifie sa musique et ses textes, s'ouvrant au métissage et aux voyages. Le groupe qui chantait *I'm So Bored with the U.S.A.* a sillonné les States. Nul paradoxe à cela : on peut aimer la culture américaine tout en rejetant la politique du pays.
La colonne vertébrale politique du groupe demeure, emblématisée par le single qui ouvre l'album (*London Calling,* évidemment), véritable SOS contre la fuite en avant capitaliste qui menace d'engloutir le monde. Le groupe se souvient des républicains espagnols et des martyrs du franquisme dans *Spanish Bombs,* porte un regard ironique sur la publicité et le marketing dans *Koka Kola* et prône une révolution douce passant par la musique et le sensualisme du reggae *(Revolution Rock).* Même Mick Jones se fait plus politique qu'à l'accoutumée quand il chante *Lost in the Supermarket,* sorte de récit (autobiographique ?) de l'enfance d'un prolo de banlieue assorti d'un regard ébahi face aux multiples offres pousse-conso d'un supermarché. La chanson revêt sans doute une dimension allégorique où l'on peut voir Jones perdu dans le vaste supermarché qu'est notre monde capitaliste qui incite sans cesse les gens à consommer plutôt qu'à réfléchir ou ressentir.

Un engagement concret
Avec *Sandinista!,* The Clash poursuit de plus belle ses expérimentations musicales. Les textes aussi sont très divers, souvent poétiques, ou empruntant les méthodes de collage chères à Burroughs, mais la politique est toujours présente et même brandie en étendard à travers le titre de l'album, hommage à la révolution du général Sandino au Nicaragua contre la dictature Somoza sous domination américaine.
L'impérialisme US reste une grande affaire pour Strummer, qui le brocarde dans *Washington Bullets,* un des sommets de l'album. *The Magnificent Seven, Police on My Back, The Call Up, Charlie Don't Surf* sont d'autres chansons explicitement politiques de ce qui était à l'origine un triple album vinyle.
The Clash ne se contentait pas d'écrire des mots rouges et de les chanter, il s'efforçait aussi de mettre ses actes en accord : contre l'avis de la maison de disques et sur décision du groupe (surtout de Strummer), *Sandinista!* fut vendu au prix d'un simple album, le groupe cédant ses droits sur les 200 000 premiers exemplaires vendus. Si la vision de Strummer a toujours embrassé le monde, condamnant aussi bien l'impérialisme américain que soviétique, ce prix de vente de *Sandinista!* montre que la conscience politique du chanteur se préoccupait aussi de ce que chacun peut faire à son petit niveau.
C'est peut-être ce désir d'éthique commençant par soi-même qui a fini par avoir raison du groupe.
La plume de Strummer est restée politique jusqu'au bout, de *Combat Rock* (*Know Your Rights,* sur la réalité concrète des droits fondamentaux, *Rock the Casbah,* sur le *petro business* menant le monde…) à *Cut the Crap* (*This Is England,* critique du capitalisme et du fascisme anglais), mais le groupe s'est mis à jouer dans des grandes arènes américaines, devenant la caricature de groupe institutionnel que craignait Strummer. The Clash s'est certes séparé pour des raisons bêtement prosaïques, parce que Strummer et Jones ne pouvaient plus se blairer (honorant ainsi leur nom), mais ce clash d'humeurs avait sans doute à voir avec la politique. Jones voulait grandir musicalement alors que Strummer supportait mal que le groupe soit devenu si gros, *business machine* qui s'éloignait de ses fondamentaux punks et gauchistes. Difficile de continuer à dézinguer l'impérialisme US quand on tourne dans les stades US, et vice-versa. Le groupe est mort de l'écartèlement devenu ingérable entre son éthique et sa carrière, et c'est finalement magnifique. La sincérité de l'engagement et la fidélité à soi ont triomphé du carriérisme et du cynisme comptable, pour une fois. ★

LOST IN THE BUSINESS

En janvier 1977, The Clash signe un accord avec CBS, la plus grosse maison de disques de l'époque. C'est aussi le début d'un long bras de fer où tous les coups sont permis. Une histoire édifiante. **Par JD Beauvallet**

A Westway, Londres, en 1977.

© Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

Nous sommes en 1976, année punk. Et déjà, en Angleterre, des petits malins brocardent ce vaste concours de *street credibility,* de nihilisme Bonux, de situationnisme à 50 pence et de flamboyance salvatrice. Le groupe Television Personalities, dans son légendaire single *Part Time Punks* ("punks à mi-temps"), tire ainsi à l'arme légère, tendre mais rosse, sur les nouveaux héros de King's Road. *"Ils marchent en troupeau/Anxieux de paraître branchés/ Mais ils se ressemblent tous/Ils se retrouvent chez Rough Trade/Pour acheter Siouxsie and the Banshees/Parce que John Peel l'a passé l'autre soir/Ils pogotent dans leurs chambres/Mais seulement quand leur maman est sortie"*... A cette époque où les punks pensent inventer l'individualisme, improviser l'anarchie et balancer aux orties les panoplies antiques du rock, le poil à gratter des Television Personalities irrite la génération soi-disant spontanée. Dans la même chanson, The Clash, héros indiscutable en raison de son engagement politique, se prend un cinglant *"Les Clash sont gentils"*... De quoi hérisser le poil sur les blousons de cuir savamment élimés de Strummer et sa bande.

L'étincelle Bernie Rhodes

Mais effectivement, en 1976, 1977, les garçons de The Clash sont gentils, dociles et naïfs. Au point de laisser à un manager, le nettement plus machiavélique mais tout aussi candide Bernie Rhodes, le soin de parler, d'élucubrer, de fantasmer et, surtout, d'agir en leur nom. Pourquoi se gênerait-il ? C'est lui qui vient de présenter une teigne parfaite, John Lydon, à quelques andouilles qui, à Londres, massacrent dans un squat deux accords rock'n'roll sous le nom de Swankers ou Wally Nightingale. Le chanteur et le groupe changent alors de nom : Johnny Rotten et les Sex Pistols sont nés, vite pris en main par le roublard visionnaire Malcolm McLaren, qui avait tenté pareil hold-up trois ans avant avec les New York Dolls.

Bernie Rhodes est déjà oublié de l'histoire officielle quand les Sex Pistols mettent Londres à feu et à sang. Mais il a vu la lumière ailleurs : chez Mick Jones, alors surnommé "Rock'n'Roll Mick", un guitariste taciturne qui végète au sein des London SS, ce groupuscule punk sans envergure ; chez Paul Simonon, un aspirant peintre obsédé de reggae à l'allure aussi sexy que canaille. Chez un chanteur enragé enfin, qui braille du rhythm'n'blues survitaminé avec un groupe de pub-rock qu'il sait lui-même dépassé et humilié par le punk, les 101'ers : Joe Strummer.

En avril 1976, les Sex Pistols balbutiants ont assuré la première partie des 101'ers, révélant à Strummer la ringardise de son propre groupe. Bernie Rhodes, entre impresario flamboyant et chasseur de têtes arriviste, parvient à convaincre Jones, Simonon et Strummer de répéter ensemble dès l'été 1976, dans un squat déniché du côté de Camden Market. *"Un vrai boy band,* rigole en 2003 Paul Simonon. *Mais sans les chorégraphies quand même..."*

Le guitariste Keith Levene et le batteur Terry Chimes complètent alors, faute de mieux, le tableau. Mais ils ne feront jamais vraiment partie de la photo finale. Bernie Rhodes, qui a patiemment observé la façon dont Malcolm McLaren a monté les Sex Pistols puis fabriqué leur mythologie, sent son heure arriver.

A New York en 1981.

Il voit dans l'industrie un pigeon à plumer et dans le groupe une poule aux œufs d'or. Drôle de basse-cour. Un témoin de l'époque se souvient de la jalousie maladive de Bernie Rhodes à l'égard de tous les faits et gestes de Malcolm McLaren, à la fois père à tuer et voie à suivre : *"Bernie Rhodes pensait qu'il avait le droit d'escroquer l'industrie, de faire avaler des couleuvres au groupe, que c'était dans la logique de l'époque. Il était très jaloux de l'aura de Malcolm McLaren, mais il n'était pas aussi doué que lui pour sa propre publicité, pour se vendre. Lui aussi essayait de vendre un concept, une image. Mais sans le panache de Malcolm."*
A ses débuts, le groupe est donc regardé avec distance, ironie et même suspicion par les punks : toute méfiance balayée dès que sortira le fondamental premier album, *The Clash,* en avril 1977.

Tour de passe-passe

Malgré une naissance douteuse et forcée, l'alchimie du groupe tourne à plein régime dès l'été 1976 : la tension entre Mick Jones et Joe Strummer se résume encore à une obligation de surpassement, chacun tentant d'impressionner l'autre. A une époque où des dizaines de groupes à l'énergie indiscutable n'ont pas le début de l'ombre d'un songwriter, The Clash s'offre le culot d'en aligner deux, complémentaires en plus. Ce qui, si l'on compte bien, fait quatre mains pour déclencher l'apocalypse sur des guitares excédées. Et quatre yeux au ras du trottoir, aux aguets, pour raconter l'Angleterre sur laquelle plane déjà, sur la fin d'un échec travailliste, l'ombre inquiétante du thatchérisme à venir.
Paul Simonon, en lisant un tabloïd, trouve le nom du groupe : Clash. *"Il n'était alors question que de* clashs, *d'affrontements : entre les races, entre les syndicalistes et la police, etc."* Le groupe a besoin d'un nom, et vite : il est déjà booké à Sheffield, dans le nord de l'Angleterre, pour assurer la première partie des Pistols le 4 juillet 1976. *"Je ne jouais de la basse que depuis six mois",* se souvient en 2003 Simonon. Le concert sert surtout de répétition générale pour la prochaine étape du plan de vol (à main armée) tracé par Bernie Rhodes : un concert privé, réservé aux professionnels de la profession, dans le squat de Camden où vivent désormais Joe et Paul. Quand les premiers émissaires de maisons de disques se manifestent, à l'automne 1976, c'est Polydor qui mène la course, payant même au groupe quelques heures de studio pour coucher ses premières maquettes. L'occasion de travailler pour la première fois avec le producteur Guy Stevens, qui allait produire *London Calling* en 1979.
Le groupe pense avoir fait affaire avec Polydor, mais Bernie Rhodes emmène finalement The Clash chez CBS, la compagnie anglo-saxonne la plus puissante de l'époque. The Clash touche une avance de 100 000 livres, une somme considérable à l'époque, surtout pour un groupe aussi récent, inscrit dans un mouvement à l'avenir aussi incertain que le punk-rock. Paul Simonon garde un souvenir ému de cette journée du 27 janvier 1977 : *"Nous étions très naïfs au moment de signer. Le jour de la signature, nous pensions d'ailleurs que le deal était fait avec Polydor. Ce n'est qu'en route pour cette réunion que Bernie s'est arrêté pour téléphoner : la voiture a changé de direction et nous nous sommes retrouvés devant le bureau de CBS ! Tout s'est passé incroyablement vite… En sortant de chez CBS, nous sommes allés au cinéma voir* La Bataille de Midway *avec Glenn Ford. On se disait : 'Avec tout ce fric, on pourrait se payer le Dingwalls', la grande salle de concert de notre quartier. Jusqu'à ce qu'on se rende compte que ce n'était qu'un prêt, une avance sur salaire : nous allions devoir bosser pour rembourser. Cet argent nous a fait paniquer. Je me souviens d'une promenade dans les rues de Londres avec Joe, qui me disait : '*Je n'ai plus la légitimité d'écrire sur le chômage, plus le droit de faire des chansons comme *Career Opportunities*… Nous voici salariés d'une multinationale'. "*
Pour beaucoup de fans et de fanzines, il s'agit aussi d'un véritable pacte avec le diable. Dès son premier album, dans *Garageland,* le groupe règle leur compte aux mœurs vampiriques de l'industrie du disque comme aux musiciens intégristes, qui crachent sur The Clash mais finiront, eux aussi, par se faire happer par le système : *punk is dead,* l'industrie est son croque-mort.

«BERNIE RHODES PENSAIT QU'IL AVAIT LE DROIT D'ESCROQUER L'INDUSTRIE, DE FAIRE AVALER DES COULEUVRES AU GROUPE, QUE C'ÉTAIT DANS LA LOGIQUE DE L'ÉPOQUE.» UN TÉMOIN

Le piège de la major

Effectivement, le groupe se retrouve pris au piège d'une véritable machine de guerre, à broyer les idéaux. Par manque d'expérience ou intérêt personnel, Bernie Rhodes a préféré prendre la plus grosse avance possible plutôt que d'imposer des clauses protégeant le contrôle artistique. *"Ils étaient très sûrs d'eux, pensaient qu'ils changeraient la bête de l'intérieur,* se souvient un témoin. *Mais Bernie Rhodes n'avait mis aucun garde-fou et, très vite, le groupe s'est vu imposer des singles, puis un producteur. D'un autre côté, CBS était alors une machine irrésistible qui savait parfaitement comment vendre des disques. Il existait une vraie synergie entre CBS Angleterre et CBS Etats-Unis, si bien que The Clash a été le premier groupe de cette vague à cartonner là-bas. Le groupe pouvait bien cracher dans la soupe : il bénéficiait de cette puissance, de cette expérience. Et ils étaient ravis de vendre des disques là où les Sex Pistols avaient échoué. Cela dit, on ne peut guère reprocher à Bernie Rhodes d'avoir mal négocié : les contrats que l'on proposait alors aux artistes étaient scandaleux."*
Ce contrat faisait encore frémir en 2003 Tricia Ronane, qui a longtemps géré les intérêts du groupe : *"Ça me donne envie de pleurer quand je lis ça. Au fil des ans, j'ai réussi à changer certaines clauses, mais le mal était fait : le groupe était pris au piège. Je suis certaine qu'à l'époque aucun d'entre eux n'avait lu ce contrat…"* Confirmation de Paul Simonon, même pas amer : *"Une fois que nous avons signé, sans vraiment lire, il n'y avait plus moyen de nous sortir de ce bourbier. Nous avons été très naïfs. Nous avons totalement délégué notre contrat à Bernie Rhodes et je ne lui en veux même pas. Tout ce qui comptait pour nous, c'était que notre musique soit entendue. On ne voulait pas d'un petit label indépendant, du petit commerce. On pensait que The Clash était le meilleur groupe du monde, il devait donc être entendu. On voulait que les disques soient en rayon, dans le monde entier. Grâce à CBS, notre musique est non seulement sortie, mais elle a été massivement soutenue et distribuée."*
Version des faits confirmée par un ancien de CBS : *"Le groupe, au départ, se fichait royalement de la partie business. Tout ce qu'ils voulaient, c'était sortir un disque au plus vite."*
Tricia Ronane refuse aussi d'accuser son prédécesseur Bernie Rhodes d'avoir livré le groupe au grand capital sans états d'âme. *"Il avait énormément d'influence sur eux. Mais il était trop intelligent pour tuer sa poule aux œufs d'or. Il ne faut pas oublier que personne ne croyait en l'avenir du punk-rock : il a donc pris le maximum d'argent, en se disant qu'on ne savait jamais de quoi demain serait fait. Il n'y avait pas de MTV, d'internet, peu de médias : pour un groupe comme The Clash, le succès passait uniquement par les radios et les concerts. Or, ils étaient censurés à l'antenne et interdits dans plusieurs villes ! Le groupe faisait entièrement confiance à Bernie Rhodes… Paul, Mick et Joe avaient grandi dans* ★★★

© Bob Gruen/Dalle

★★★ *des familles éclatées et il a sans doute incarné pour eux une figure paternelle, rassurante. C'est lui qui avait formé le groupe, les présentant les uns aux autres. La preuve ultime de leur affection pour lui, et aussi de leur pardon : ils tenaient à ce qu'il soit, en mars 2003, à leurs côtés sur la scène du Rock'n'Roll Hall of Fame pour l'intronisation des Clash."*

The Clash vs. le reste du monde

Très vite, le groupe organise sa révolte contre cet ennemi de plus que constitue CBS. Une défense parfois dérisoire, quand Joe Strummer écrit avec fougue le single *Complete Control* pour répondre aux cadres de CBS qui, dans le dos du groupe et contre son avis, ont décidé d'extraire le single *Remote Control* du premier album, après avoir accepté passivement la censure par toutes les radios du single sur lequel The Clash avait tant misé, tant donné : *White Riot*...

Pour tenter de rectifier certaines clauses, le groupe appelle même l'avocat des Sex Pistols en renfort, mais il est trop tard. Paul Simonon, pourtant placide, s'anime quand on évoque en 2003 ces continuels bras de fer : *"Au départ, ils ont voulu abuser de notre naïveté en nous faisant croire que telle chose était normale, telle autre monnaie courante. Mais nous nous sommes renseignés et vite rebellés. Par exemple, ils avaient conçu dans notre dos la pochette du premier album : une paire de godillots au milieu d'une rue pavée. Comment cette image aurait-elle pu représenter The Clash en 1977 ? Tout était sujet à bagarre. Nous ne faisions confiance à personne, cette adversité nous a même encore plus rapprochés les uns des autres : c'était The Clash contre le reste du monde."*

Quand il sort en avril 1977, le premier album grimpe jusqu'à la 12e place des charts anglais. Les cadres de CBS, qui avaient presque oublié leur "signature" du début d'année, abandonnée dans un studio exigu et sans producteur pour l'enregistrement particulièrement cheap du premier album, sont ahuris par ce retour sur investissement inespéré. *"Aucun d'entre nous n'avait envie d'écouter ce disque à la maison. Nous les avions juste signés parce qu'il nous fallait un groupe punk au catalogue"*, avoue un cadre CBS de l'époque...

Le disque ne sort pas aux Etats-Unis, en raison d'une production jugée *"trop bordélique"*. Les ennuis commencent vraiment pour Strummer et les siens, car CBS sent que "son" groupe peut se révéler juteux : pour la première fois, la maison de disques met son nez dans la production et le choix des morceaux, alors que *The Clash* avait été enregistré sans la moindre visite du label. Le groupe aura beau se plaindre plus tard des choix imposés par CBS, ses disques cartonnent. De cette frustration The Clash nourrira quelques sévères complexes.

Paul Simonon ne se souvient pourtant pas d'un rapport conflictuel à l'arrivée du producteur américain Sandy Pearlman aux manettes du deuxième album, *Give 'Em Enough Rope*. L'homme, ancien rock critic et cofondateur de Blue Öyster Cult, a bien été présenté par CBS, mais il aurait vite été adopté par le groupe : *"Notre premier album n'était même pas encore sorti aux Etats-Unis,* explique Paul Simonon. *L'idée de CBS était donc de faire produire le deuxième par un Américain, pour amadouer les médias locaux. Mais il est faux de dire que Sandy Pearlman nous a été imposé : ce n'était pas notre choix, d'accord, mais nous l'avons accepté. Un soir, en coulisses, il s'est fait tabasser par un de nos copains qui ne savait pas qui il était et qui en avait assez de le voir traîner autour de nous... Mais comme Sandy est revenu plusieurs fois nous voir, nous en avons conclu qu'il aimait vraiment notre musique. Mick Jones, au contact de ce vétéran, s'est soudain passionné pour les techniques de production. C'était plus dur pour le reste du groupe, car il nous faisait jouer et rejouer les mêmes parties de guitare ou de basse. Alors que sur le premier album une prise suffisait... Pour moi qui ne savais pas jouer, faire cinquante fois la ligne de basse de* Tommy Gun *a été un vrai calvaire !"*

«ON VOULAIT QUE LES DISQUES SOIENT EN RAYON, DANS LE MONDE ENTIER. GRÂCE À CBS, NOTRE MUSIQUE EST NON SEULEMENT SORTIE, MAIS ELLE A ÉTÉ MASSIVEMENT SOUTENUE ET DISTRIBUÉE.» PAUL SIMONON

Les bons comptes...

Cette fois, pourtant, la carrière des Clash est bel et bien lancée aux Etats-Unis – où, des Sex Pistols à The Jam, la vague punk anglaise ne s'exporte qu'au compte-gouttes. D'un point de vue strictement comptable, CBS se révèle d'une efficacité imparable : le label sait vendre des disques, et le groupe, tout en dénonçant la manipulation de son "art", en est le premier bénéficiaire. *"Le succès les enchantait,* confirme Tricia Ronane. *Ils aimaient vivre de leur musique, être sur la route."* Pourtant, complexé et frustré par ce succès auquel il se sent étranger, le groupe trouve un moyen, aussi noble que suicidaire financièrement, pour se réconcilier avec la rue, son public originel et ses idéaux : il impose à CBS que ses deux albums suivants soient vendus à prix discount.

Le double album *London Calling* sera vendu au prix d'un simple, tandis que *Sandinista!,* volumineux triple album, sera presque distribué au même tarif. Naïvement, le groupe espère ainsi rapprocher la date d'échéance de son contrat avec CBS (il a signé pour dix albums). The Clash pense donc avoir rendu deux, puis trois albums avec *London Calling* et *Sandinista!* ; il est certain d'accélérer sa libération. Mais la comptabilité d'un label est tout autre et chaque album, quelle que soit sa longueur, ne compte que pour un...

Pour financer cette baisse de prix que CBS considère comme un caprice, le groupe renonce à une partie de ses revenus et accepte de ne toucher le fruit de son travail sur *Sandinista!* qu'à partir de 200 000 ventes : un pur suicide commercial, d'une dignité rare (l'album n'atteindra pas alors ce chiffre de ventes). CBS, qui n'a pas baissé ses marges sur ces disques, se frotte les mains : le label gagne de l'argent là où le groupe se contente de la beauté du geste. Tricia Ronane : *"C'était leur seul moyen de lutter : le contrôle artistique. C'est même devenu au fil des ans leur marque de fabrique : une intransigeance de tous les instants. Avec* London Calling *ou* Sandinista!, *ils ont perdu une fortune."*

De cette période, Paul Simonon garde surtout le souvenir d'un groupe en pleine confusion, qui n'a plus alors son manager Bernie Rhodes, momentanément écarté, sous la main. Quatre garçons dans la tempête, se souvient Paul Simonon : *"Nous perdions des fortunes car personne ne gérait vraiment notre argent. Nous avons décidé de réduire le prix de* Sandinista! *sans vraiment réfléchir aux conséquences. Heureusement, Bernie est revenu mettre de l'ordre."*

Embrouilles entre amis

C'est curieusement Paul Simonon, le membre du groupe a priori le plus nonchalant et je-m'en-foutiste, qui s'est imposé comme le garant de l'esprit intransigeant des Clash originels, bloquant de son veto des propositions pourtant alléchantes. *"Avec lui,* confirme son ex-femme et manageuse Tricia Ronane, *les choses sont noires ou blanches. Il est resté punk. Il protège énormément les chansons des Clash, bloque plein de propositions, notamment des publicitaires qui veulent utiliser leurs chansons."* Il faut préciser que le groupe, qui se livra pieds et poings liés à sa

Paul Simonon, Mick Jones et Terry Chimes lors de la soirée pour l'entrée des Clash au Rock and Roll Hall of Fame à New York, en mars 2003.

© Dimitrios Kambouris/WireImage/Getty Images

maison de disques par ignorance et par naïveté, a habilement refusé de lâcher l'édition de ses chansons : le copyright est aujourd'hui encore détenu par le groupe et géré par différents éditeurs au fil des ans. Malgré plusieurs offres d'avances alléchantes, The Clash n'a jamais abandonné ce pactole. Chaque demande d'utilisation des musiques des Clash, pour le cinéma ou la publicité, passe donc par le groupe.

Ce qui, alors que les membres de The Clash étaient en pleine réconciliation, déclencha une nouvelle brouille en 1991, lorsque les jeans Levi's sollicitèrent l'autorisation d'utiliser *Should I Stay or Should I Go* pour une publicité mondiale. Paul Simonon et Joe Strummer, opposés, ont pourtant dû céder face à Mick Jones : c'est lui qui avait composé le titre. Et lui seul qui toucha le jackpot. Presque dix ans après sa séparation, le groupe décroche alors, ironiquement, son premier numéro 1 dans les charts. Tricia Ronane : *"Pour que tout le monde puisse toucher de l'argent sur ce single, j'avais négocié avec la maison de disques que le titre* The Magnificent Dance, *écrit par tous, se retrouve en face B. Mais derrière mon dos, les managers américains de Mick Jones ont imposé une face B à lui. Un morceau de Big Audio Dynamite en plus..."*

"Juste au moment où j'allais à nouveau éprouver de la sympathie pour Mick, il a tout gâché. Et en plus, je n'ai même pas reçu de jeans gratuits", ricane Paul Simonon. Qui conclut, quand on lui demande comment il a pu pardonner à ceux qui, de son manager originel à sa maison de disques en passant par ses copains du groupe, l'ont sans doute spolié d'une véritable fortune : *"J'ai assez d'argent, chaque matin, pour me payer un petit déjeuner au café en bas de chez moi. Je n'ai pas besoin d'en prendre deux."*

Modèle déposé

The Clash, en étant le premier groupe à tenir tête – avec un tel aplomb et une telle intransigeance – aux règles antiques de l'industrie du disque, deviendra un exemple. Grâce à eux, de nombreux fans devenus à leur tour musiciens feront preuve, dans les années 1980, d'une méfiance militante face à une industrie sclérosée. Des erreurs des Clash naîtront une multitude de labels indépendants. De Mute à Factory, de Rough Trade à Beggars Banquet, l'industrie affolée sera dépassée de toutes parts – avant de savourer sa revanche à coups de rachats. Il existe désormais une sorte de jurisprudence Clash qui ordonne aux groupes les plus réfléchis de s'interroger sur les sommes offertes, de lire les alinéas les plus cryptiques. Pour avoir oublié ces règles élémentaires, des groupes aussi importants que les Smiths ou les Stone Roses ont été impitoyablement lessivés par l'industrie. La jeune génération, avec ses guitares fières, ses dents longues et ses managers boursicoteurs, ferait bien de relire cette édifiante et triste aventure des Clash. Car quarante années écoulées n'ont pas fondamentalement changé les mœurs cannibales de cette industrie. Les quatre Clash, pauvres cloches, ont été trop gentils, mais leur legs ne saurait être négligé. Ne jamais oublier la morale de leur histoire : *"J'ai combattu la loi. Et la loi a gagné."* ★

CLASH ACADEMY

Green Day.

L'influence des Clash est aussi complexe à dépister que le fut sa formule musicale. On retrouve ainsi son héritage aussi bien dans le rock étendard que dans les laboratoires de sons les plus pointilleux. En Angleterre, aux Etats-Unis comme en France. Par Christophe Conte

Peut-être parce qu'il a gardé les nostalgies intactes en refusant e sacrifier à une reformation – aidé en cela par la disparition prématurée de Joe Strummer en 2002 –, The Clash est parvenu à conserver à travers les époques son image fière et immaculée. Quand presque tous les vétérans de 1977 nous infligent leurs ménopauses en continuant de tourner, souvent à vide, sur des circuits de plus en plus insignifiants, on évoque l'atomique quatuor londonien comme les Beatles du punk, soit une source d'influence jamais tarie et un laboratoire d'expériences toujours en ébullition. Car, pour établir un inventaire sérieux des héritiers des Clash, il faut s'en aller fouiller non seulement du côté du rock et de ses étendards visibles mais aussi dans les arrière-cuisines plus secrètes où se mitonnent depuis des décennies des recettes à base de mélanges non homologués en genres officiels.

Damon Albarn, fils spirituel

Le seul *Sandinista!* et ses trois galettes hétéroclites a fourni des ingrédients et des arômes à des centaines de disques hybrides, posant à la fois les bases d'un hip-hop blanc dont seront redevables, par exemple, les Beastie Boys, mais aussi bien d'autres alliages et mariages qui paraissent encore valides aujourd'hui. En intégrant Paul Simonon à l'un des multiples projets issus de sa frénésie créative des années 2000, The Good, The Bad & The Queen, Damon Albarn s'est ainsi autoproclamé premier de la Clash Academy. Avec Blur, particulièrement sur *Parklife* (pour le côté pop-punk anglo-anglais) et *Think Tank* (pour la verve politique et l'éventail musical), on a cru un moment tenir le groupe miroir de The Clash au sein de la Britpop, mais c'est sans doute avec Gorillaz que Albarn a le mieux intégré toutes les leçons apprises à disséquer *London Calling* et *Sandinista!*. Si Mick Jones et Paul Simonon finiront par apparaître sur *Plastic Beach* et *The Fall*, deux des albums de Gorillaz, l'évidence était déjà présente dès le départ avec ce projet mêlant hip-hop, pop, soul et dub (liste non exhaustive) dans un imaginaire à la fois ludique et guerrier.

A remonter pourtant le fil des événements musicaux depuis 1983 – date du démantèlement des Clash originels –, on trouvera cargaisons de groupes et de courants inspirés par The Cure, Joy Division et même les Smiths, on se noiera sous les larsens répliqués d'après Sonic Youth ou My Bloody Valentine, mais on ne trouvera pas tant de groupes pour clamer frontalement leur amour des Clash. A la limite, BAD, le groupe suivant de Mick Jones, a plus directement marqué les années 1980 en combinant une sorte de hip-hop digital avec des refrains scandés et des guitares funk.

Du punk californien au dub

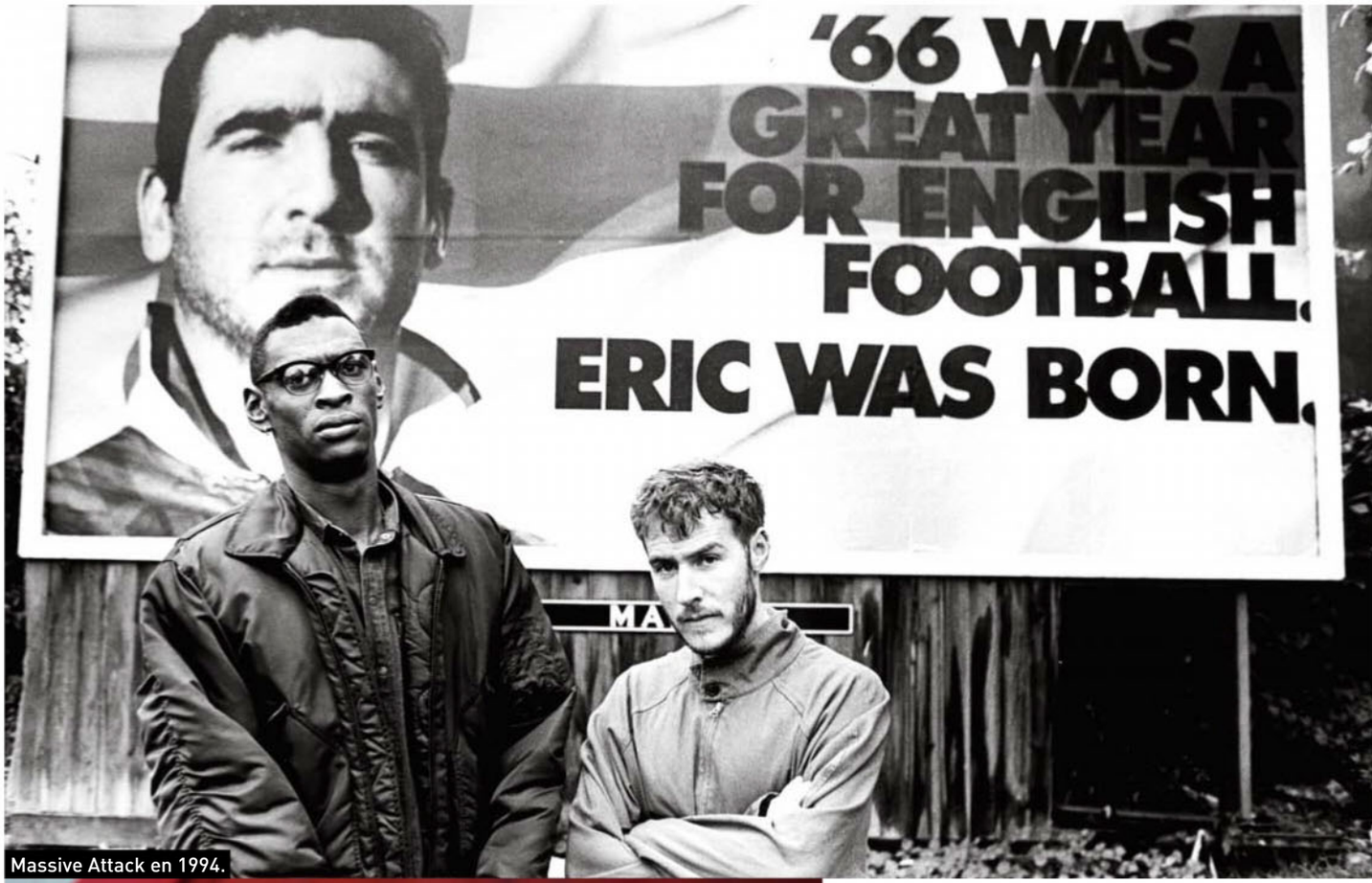
En n'adhérant pas à la rhétorique nihiliste du No Future, The Clash a toutefois inspiré malgré lui le poussif courant Punk's Not Dead, seconde vague keupon amenée par The Exploited, et par extension fâcheuse la scène Oi! des Cockney Rejects ou Angelic Upstarts, qui cultivaient l'ambiguïté entre engagement à l'ultra-gauche et public de skins belliqueux. Mais c'est surtout la grammaire complexe des Clash qui a désorienté leurs suiveurs, jamais complètement armés – musicalement

© Frank Maddocks

et idéologiquement – pour donner le change à un groupe qui a tenu la dragée haute en quelques années aussi bien aux tenants d'un rock tribun qu'à ceux qui le firent imploser en mille éclats plus sournois.
Il est amusant de constater qu'en raison de son impact aux Etats-Unis, The Clash servit de modèle à une nouvelle scène punk californienne du début des années 1990 – celle des Green Day, The Offspring ou Rancid – quand au même moment il nourrissait également en Angleterre le laboratoire de Massive Attack, groupe qui a sans doute le mieux fait fructifier son héritage sans le citer littéralement. L'intégration de toasters et chanteurs jamaïcains, le prolongement de cette charade infinie qu'est le dub, l'ouverture en biais au hip-hop et la tentation propagandiste (notamment sur scène) constitue autour de Massive Attack une ébullition permanente qui rappelle évidemment celle des Clash.

Street art et hip-hop
Au-delà de Massive Attack, c'est toute une génération de musiciens et artistes des environs de Bristol qui a suivi le fil d'Ariane clashien, notamment dans le domaine du street art, et on peut imaginer que Banksy, notamment, fut intéressé par les liens entre The Clash et le graffeur Futura 2000, qu'ils invitèrent en 1981 à graffiter pendant leurs concerts et accompagnèrent le temps d'un maxi en 1982 *(The Escapades of Futura 2000).* ★★★

EN RAISON DE SON IMPACT AUX ÉTATS-UNIS, THE CLASH SERVIT DE MODÈLE À UNE NOUVELLE SCÈNE PUNK CALIFORNIENNE DU DÉBUT DES ANNÉES 1990.



Massive Attack en 1994.

Manu Chao en 2000.

★★★ Personne mieux que The Clash n'a perçu sur le vif ce qui se passait de révolutionnaire à New York aux débuts du hip-hop et sur cette consanguinité possible entre musique et arts visuels urbains. On peut donc aisément prétendre que The Clash sera resté pour les générations suivantes du rap comme le groupe de rock ayant le premier montré patte blanche à l'entrée du ghetto. Moins pour les morceaux samplés dans le hip-hop (pas grand-chose à part *Guns of Brixton* sur *What's Your Number?* de Cypress Hill en 2004) que pour un état d'esprit général, l'empreinte des Clash a bénéficié d'une bienveillance pour son ouverture et son goût des pacifications inter-genres. En Angleterre, un groupe multiculturel et multipistes comme Asian Dub Foundation a lui aussi été bâti sur ces fondations, sans citer de trop le groupe qui les avait construites.

Une nouvelle génération

Dans un registre plus direct et classique, il suffit de répertorier les groupes avec lesquels ont fricoté certains de ses membres pour élargir la focale de l'influence des Clash. On pense évidemment en premier lieu aux Pogues, la fanfare irlando-punk de Shane MacGowan, dont Joe Strummer produisit le cinquième album, *Hell's Ditch,* en 1990,

Massive Attack et Manu Chao © Renaud Monfourny

Parabellum en 1987.

avant de remplacer carrément MacGowan sur scène lorsque celui-ci n'était plus du tout étanche. La joyeuse bande de pochetrons avait déjà éclusé quelques pintes quatre ans plus tôt lors du tournage de *Straight to Hell,* film d'Alex Cox qui les réunissait (avec également Elvis Costello et la jeune Courtney Love) et qui tirait son nom d'un morceau de *Combat Rock*. A la même époque, The Clash a involontairement beaucoup à se faire pardonner pour avoir inspiré d'aussi mauvais groupes que The Alarm, The Levellers ou les affreux New Model Army.

C'est toutefois au cours des années 2000 que le revival du son Clash fut le plus évident, Mick Jones étant partie prenante du transfert de fluide chez The Libertines en produisant le premier album du duo, *Up the Bracket,* en 2002, puis le deuxième en 2004, *The Libertines*. La parenté vocale de Pete Doherty avec Joe Strummer (qui, n'y voyons aucun rapport, disparaît au mois de décembre de cette année-là) est frappante, tout comme l'explosivité des compositions est redevable aux premiers albums du groupe. Jones poursuivra d'ailleurs sa collaboration bienveillante avec le déglingo Doherty en produisant en 2005 le premier album des Babyshambles, *Down in Albion.*

Vingt ans correspondant à la bonne distance pour la digestion d'une influence aussi intimidante, une génération de groupes apparus dans les années 2000, à commencer par Hard-Fi et 1990s, et pourquoi pas les Arctic Monkeys, a réussi à en faire son miel sans trop que cela lui colle aux doigts. Outre-Atlantique, si l'influence des Clash sur les Strokes n'est pas immédiatement perceptible, leur reprise de *Clampdown* jouée régulièrement sur scène est un indice qui ne trompe pas.

Déjà porteur des gènes clashiens depuis le début des années 1990 avec son groupe D Generation, le New-Yorkais Jesse Malin poursuivra en solo un dialogue avec ses héros de jeunesse, reprenant d'ailleurs *Stay Free* sur son dernier album et *Death or Glory* sur un *tribute album* au groupe initié par le magazine *Uncut* en 2003.

L'héritage en France

Impossible enfin d'évoquer les héritiers des Clash sans ouvrir un chapitre français, Strummer & Co ayant suffisamment laissé de traces sur les scènes de l'Hexagone pour ne pas en avoir laissé aussi dans les mémoires des musiciens d'ici. Avec ses Hot Pants (formés dans la foulée de la séparation des Londoniens, en 1984), puis Mano Negra et ensuite en solo, Manu Chao est celui qui a sans doute le plus siphonné dans le réservoir de Strummer/Jones, aussi bien pour le rock que pour les irrigations du reggae et des musiques latines, pour les combats politiques inspirés par les rebelles d'Amérique du Sud comme pour une certaine forme de nomadisme naïf en terres inconnues.

Parmi la faune alternative française des années 1980-1990, The Clash restera également une valeur commune aux Négresses Vertes, OTH, Parabellum, Nuclear Device et autres Ludwig Von 88, tous précédés de plusieurs foulées par La Souris Déglinguée, qui fut le groupe punk français contemporain des Clash le plus exposé en France. Il faut bien avouer toutefois que, les années passant et nous éloignant de plus en plus de l'œil du cyclone punk, le rock français d'aujourd'hui n'a plus grand-chose à apprendre de cette page d'Histoire. Et on a vu à travers la génération furtive des bébés rockeurs que les Stones et les Strokes étaient plus avidement cités en modèles, comme si ces jeunes gandins avaient enjambé cette poudrière de peur de voir s'enflammer leurs beaux costumes The Kooples. Alors, c'est encore dans les contre-allées, dans le dub ou une certaine forme de rap déviant – de Zenzile à Odezenne –, que s'est nichée une (toute) petite parcelle de ce corpulent héritage. ★

© Guy Ferrandis/Dalle

THE 101'ERS ▶

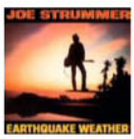
Elgin Avenue Breakdown (1981)
Five Star Rock'n'Roll (1993)

◀ THE CLASH

The Clash (1977)
Give 'Em Enough Rope (1978)
London Calling (1979)
Sandinista! (1980)
Combat Rock (1982)
Cut the Crap (1985)

JOE STRUMMER ▶

Earthquake Weather, avec The Latino Rockabilly War (1989)
Joe Strummer and The Mescaleros
Rock Art and the X-Ray Style (1999)
Global A Go-Go (2001)
Streetcore (2003)
The Hellcat Years (2012)



◀ MICK JONES

Big Audio Dynamite
This Is Big Audio Dynamite (1985)
No. 10, Upping St. (1986)
Tighten Up, Vol. 88 (1988)
Megatop Phoenix (1989)
F-Punk (1995)
Entering a New Ride (1997)
Big Audio Dynamite II
Kool-Aid (1990)
The Globe (1991)
Big Audio
Higher Power (1994)
Carbon/Silicon
A.T.O.M. (2006)
Western Front (2006)
The Last Post (2007)
The Carbon Bubble (2009)
The Crack-Up Suite (2007 et 2010)

PAUL SIMONON ▶

Havana 3 a.m.
Havana 3 a.m. (1991)
The Good, The Bad & The Queen
The Good, The Bad & The Queen (2007)
Gorillaz
Plastic Beach (2010)
The Fall (2011)

◀ TOPPER HEADON

Waking Up (1986)

EN DVD ▶

Rude Boy de Jack Hazan et David Mingay
(Aventi Distribution, 2005)
Westway to the World de Don Letts
(Sony/BMG, 2002)

LES INROCKUPTIBLES HORS SÉRIE **THE CLASH**

RÉDACTION Directeur de la rédaction PIERRE SIANKOWSKI Rédactrice en chef ANNE-CLAIRE NOROT Secrétaire de rédaction YAËL GIRARDOT Rédacteurs JD BEAUVALLET, VINCENT BRUNNER, CHRISTOPHE CONTE, FRANCIS DORDOR, GILLES DUPUY, JEAN-MARIE DURAND, CHRISTIAN FEVRET, JOSEPH GHOSN, SERGE KAGANSKI, JEAN-LUC MANET, LOUIS-JULIEN NICOLAOU, ANNE-CLAIRE NOROT, SOPHIE ROSEMONT **MAQUETTE** Conception graphique MANUELLE CASTELLI Couverture MANUELLE CASTELLI **MERCI À** CHRISTOPHE ALEXANDRE, PASCALE FRANCÈS **SERVICE PHOTO** Chef de service AURÉLIE DERHEE, Iconographes CAROLINE DE GREEF, VALÉRIE PERRAUDIN **PUBLICITÉ CULTURELLE** Directrice CÉCILE REVENU (musiques) Tél. 01.42.44.15.32, SIMON DELPIROU (cinéma, vidéo, télévision) Tél. 01.42.44.16.17, BENJAMIN CACHOT (arts, scènes, livres) Tél. 01.42.44.18.12, FRANÇOIS MOREAU (coordinateur) Tél. 01.42.44.19.91 **PUBLICITÉ COMMERCIALE** Directeur LAURENT CANTIN Tél. 01.42.44.19.94 Directrice de clientèle ISABELLE ALBOHAIR Tél. 01.42.44.16.69 **PUBLICITÉ WEB** CHLOÉ ARON Tél. 01.42.44.19.98, LIZANNE DANAN Tél. 01.42.44.19.90, STÉPHANE BATTU (coordinateur) Tél. 01.42.44.00.13 **DÉVELOPPEMENT/NOUVEAUX MÉDIAS** Directeurs adjoints BAPTISTE VADON (promotion, médias, diversification) Tél. 01.42.44.16.07, LAURENT GIRARDOT (événements, projets spéciaux) Tél. 01.42.44.16.08 Assistante promotion presse MANON BEURLION Tél. 01.42.44.16.68 **MARKETING/DIFFUSION** Responsable JULIE SOCKEEL Tél. 01.42.44.15.65 Chef de projet marketing direct VICTOR TRIBOUILLARD Tél. 01.42.44.00.17 Assistante marketing/diffusion CLAIRE CHEVALIER Tél. 01.42.44.16.62 Chargée de création NATHALIE COULON **ABONNEMENT** LES INROCKUPTIBLES SERVICE ABONNEMENT Libre réponse 83378, 60647 Chantilly CEDEX Renseignements au 03.44.62.52.35 ou par mail : abo.lesinrocks@ediis.fr **STANDARD/ACCUEIL** GENEVIÈVE BENTKOWSKI-MENAIS, WALTER SCASSOLINI **FABRICATION** Chef de fabrication VIRGILE DALIER, avec GILLES COURTOIS Impression, finition ROTO AISNE printed in France Distribution PRESSTALIS Contact agence DESTINATION MÉDIA – DIDIER DEVILLERS, CÉDRIC VERNIER Tél. 01.56.82.12.06, reseau@destinationmedia.fr Imprimé sur papier produit à partir de fibres issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim'vert" **INFORMATIQUE** Responsable CHRISTOPHE VANTYGHEM Assistance technique MICHAËL SAMUEL **LES ÉDITIONS INDÉPENDANTES SA** Actionnaire principal, président MATTHIEU PIGASSE Direction générale FRÉDÉRIC ROBLOT Comptabilité PATRICIA BARREIRA, ÉLODIE VALET, CAROLINE VERGIAT Administrateurs MATTHIEU PIGASSE, JEAN-LUC CHOPLIN, LOUIS DREYFUS Fondateurs ARNAUD DEVERRE, CHRISTIAN FEVRET, SERGE KAGANSKI Directeur de la publication FRÉDÉRIC ROBLOT Dépôt légal 1er TRIMESTRE 2017 ISSN 0298-3788 *Les Inrockuptibles hors série* est édité par Les Editions Indépendantes, société anonyme au capital de 326 757,51 euros RCS Paris B 428 787 188 000 21 © Les Inrockuptibles 2017, tous droits de reproduction réservés. Les Inrockuptibles, 24, rue Saint-Sabin 75011 Paris – Tél. 01.42.44.16.16, fax 01.42.44.16.00, www.lesinrocks.com

EN COUVERTURE The Clash à Belfast en 1977 © Adrian Boot/Urbanimage.tv/Dalle

les inROCKS ont 30 ans

LE MEILLEUR DE 30 ANS D'inRocKuptibles

NIRVANA • RADIOHEAD • ARCADE FIRE • MASSIVE ATTACK • U2
AMY WINEHOUSE • BECK • LANA DEL REY • AIR • NOIR DÉSIR
ARCTIC MONKEYS • JEFF BUCKLEY • OUTKAST • PJ HARVEY...

COFFRET 5CD - 100 TITRES*

COFFRET VINYLES 2 LP - 19 TITRES

COFFRET 3CD - 60 TITRES

*Le format 5CD est en exclu fnac et sur Fnac.com

inRocKuptibles MCA UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC FRANCE

Ce n'est pas tous les jours qu'on peut déguster un **30 ans** d'âge.

OÜI FM, depuis 1987
Première radio rock de France